Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

46me Année. — 4e Série.

Tome XIV (LIe de la collection).

3me livraison. — Mai 1903.



Art byzantin.

NOUS ne sommes plus au temps où l'on qualifiait volontiers de *byzantins* ou de *romano-byzantins* une quantité de monuments des XIe et XIIe siècles, qu'on ne prenait guère la peine de comparer avec les œuvres exécutées par de vrais Grecs du moyen âge. Pareille négligence n'est plus admissible, depuis les travaux de MM. Schlumberger, Bayet, de Linas, Diehl, Millet, Choisy, Kondakoff, pour ne citer que les principaux auteurs d'ouvrages français ; et si quelques retardataires se rencontrent encore (nous en pourrions nommer), leur nombre tend à devenir infiniment rare. Depuis un demi-siècle la lumière s'est faite ; les préjugés ont presque universellement cessé ; et même, tel écrivain autorisé n'a-t-il pas exprimé quelque part, dans cette Revue, le désir de voir l'imagerie religieuse délaisser fadeurs et mièvreries, pour s'inspirer des œuvres, imprégnées d'idées théologiques, que nous a léguées l'âge d'or de l'art byzantin ?

Nous essaierons, dans une faible mesure, de contribuer à faire connaître cet art grave et parfois austère que nous avons étudié, grâce aux conseils et aux encouragements de juges aussi compétents que MM. Schlumberger et Millet, grâce aux précieux renseignements que M. Kondakoff nous envoya plus d'une fois, des extrémités de la Russie, en retour de services à lui rendus, à la Vaticane, par notre vénéré cardinal Pitra, un amant, lui aussi, de la Grèce chrétienne d'autrefois.

Une bibliothèque d'art byzantin a commencé de paraître, avec l'ouvrage dont nous dirons quelque chose dans notre premier article. L'auteur de cette belle étude sur l'église et les mosaïques de Daphni a, par ailleurs, entrepris à l'École des Hautes-Études, une collection byzantine qui, déjà nombreuse et magnifique, aidera singulièrement aux comparaisons, aux recherches approfondies, aux études de toutes sortes

que les spécialistes seront tentés de faire.

La bonne fortune nous a fait découvrir à nous-même, au cours de pérégrinations en Espagne, plusieurs petits monuments byzantins, non encore étudiés que nous sachions. L'occasion est peut-être favorable de jeter, à leur propos, dans le public, les quelques notes d'art qui vont suivre. Avant de les entreprendre, il nous plaît d'adresser ici à MM. Schlumberger, Millet et Kondakoff l'expression d'une gratitude très sincère et très profonde.

E. R.

I. — Le monastère de Daphni [1].

LE monastère de Daphni, consacré à la Dormition de la Vierge, est situé à dix kilomètres d'Athènes, au point où le défilé de la Voie Sacrée descend droit à la mer de Salamine. Quelques-unes de ses constructions sont du XIIIe siècle. L'église, le réfectoire et la chapelle du cimetière représentent le monastère du XIe. Mais il dut y avoir là un monastère beaucoup plus ancien que ces différents édifices, — un monastère fondé peut-être à l'époque où Justinien bâtit Sainte-Sophie de Constantinople. Des ruines encore conservées, la place d'une église primitive, de vieux murs formant une véritable enceinte et de nombreux fragments de sculpture pouvant remonter jusqu'au VIe siècle et même au Ve, tels sont les témoins qui déposent en faveur de l'existence de ce premier monastère. Nous reproduisons ici deux des sculptures dont nous parlons *(fig. 1)*; l'une est un fragment d'archivolte, orné de l'acanthe trilobée qui caractérise spécialement le Ve siècle. L'autre est un chapiteau entouré de feuilles d'acanthe et d'un rang de feuilles d'eau. Cette figure est empruntée à l'ouvrage de M. Millet [1].

On ne sait presque rien de l'histoire du monastère du XIe siècle. On le trouve mentionné, au commencement du XIIe, dans la vie du moine cappadocien, Mélétios, écrite par Théodore Prodrome, et il existe, au musée numismatique d'Athènes, un sceau en plomb d'un higoumène de Daphni, qui doit dater de l'époque de Mélétios. Quant à la fresque, mise à jour en 1888, à gauche de la porte du narthex et qui représente un empereur couronné, elle ne saurait être regardée comme un document bien précieux pour l'histoire, pas plus que la figure d'un autre personnage, à peu près semblable, découverte lors des reconstructions, puisqu'il serait téméraire de vouloir mettre des noms sous ces images, aujourd'hui effacées. Tout au plus permettent-elles de supposer que Daphni a été fondé ou restauré par un empereur.

On ne connaît même pas très bien l'histoire du monastère, à partir du XIIIe siècle. L'Ordre de Cîteaux qui avait atteint à un haut degré de puissance, et par la sainteté de ses moines, et par l'influence de sa règle sévère, pouvait gagner le respect, voire même la sympathie des populations orientales et, par là, contribuer à la réunion des églises. Aussi fut-il appelé à fonder des monastères en Syrie, à Chypre et dans les pays grecs.

Lorsque vint la prise de Constantinople par les croisés, l'événement parut, aux yeux d'Innocent III, le moyen voulu de Dieu, pour rapprocher de Rome l'Église schismatique. Le pontife employa, dans ce but, toute son influence, fit appel à la conciliation pour faire accepter son autorité au

1. D'après l'ouvrage de M. G. Millet, maître de Conférences à l'École des Hautes-Études : *Le monastère de Daphni (Histoire, architecture, mosaïques)*, in-4°, LXV-204 pp., 75 gravures et 19 planches, Paris, Leroux.

1. Il en est de même des trois autres figures de cet article.

clergé grec et prit en main ses intérêts. Il remit les moines du pays en possession d'un certain nombre de monastères dont ils avaient dû s'enfuir et qui, souvent pillés par les croisés, avaient été, ensuite, partagés entre les princes et les seigneurs. Quant aux monastères abandonnés, il en confia plusieurs aux Cisterciens. Daphni reçut une petite colonie de ces religieux, en 1211.

Quelques relations peu intéressantes des abbés du monastère avec Cîteaux et différents services, d'ordre secondaire, rendus par eux à la papauté, et c'est à peu près tout ce que nous savons sur l'histoire de Daphni dont l'influence diminua singulièrement, dès la fin du XIII[e] siècle. A noter que l'église fut le sanctuaire des seigneurs bourguignons, pèlerins ou conquérants, — et qu'elle devint le lieu de sépulture des ducs d'Athènes, probablement depuis la mort de Guy I[er], en 1263. M. Millet s'étend quelque peu sur ces différents points [1]. Il n'a pu être aidé malheureusement, ni par un cartulaire, ni par des listes d'abbés.

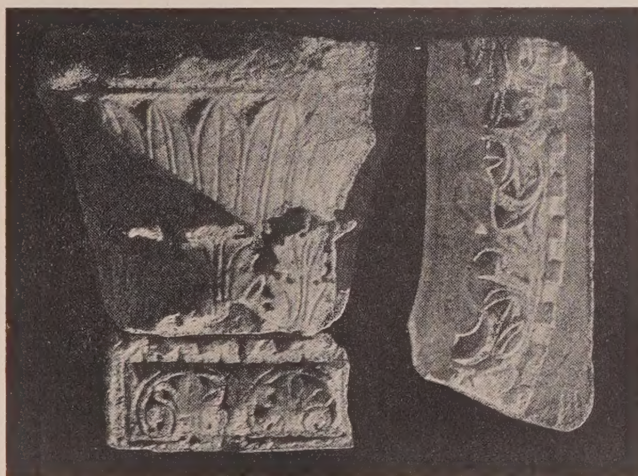


Fig. 1. — Sculptures du monastère primitif, V[e] ou VI[e] siècle (?).

Les Cisterciens ne restèrent pas longtemps en cette abbaye. Ils durent la quitter aussitôt après l'entrée de Mahomet II dans Athènes, et les moines grecs en reprirent alors possession. La décadence ne tarda pas à venir. De ces époques aucune histoire de Daphni ne nous est parvenue. Le monastère, abandonné par ses derniers moines, lors de la guerre de l'Indépendance, est placé, aujourd'hui, sous la garde de l'éphorie générale des Antiquités d'Athènes.

* * *

L'église de Daphni appartient au même type que Saint-Luc en Phocide, Saint-Nicodème d'Athènes, Sainte-Sophie de Monemvasie et les Saints-Théodore de Mistra. La coupole se dresse sur quatre arcs doubleaux et sur quatre trompes qui transmettent les poussées à huit piliers, contrebutés, à l'Ouest, par des arcs, — à l'Est, au Nord et au Sud, par des massifs. Le reste est couvert par des voûtes d'arête. Comme plan, cette église diffère de la Théotocos de Constantinople et de celles de la Neo Moni et de Merbaca près de

1. Livre I, ch. III, *Les Cisterciens à Daphni.*

Nauplie. « A proprement parler, il n'existe point de contreforts (dans ces églises) ; les diverses voûtes s'appuient de proche en proche, les unes contre les autres, et les dernières contre le mur d'enceinte [1] ». A Daphni, au contraire, de véritables contreforts sont enfermés dans l'église. — La figure 2 de cet article nous dispense d'expliquer davantage le plan de cette église. Nous ferons simplement remarquer que,

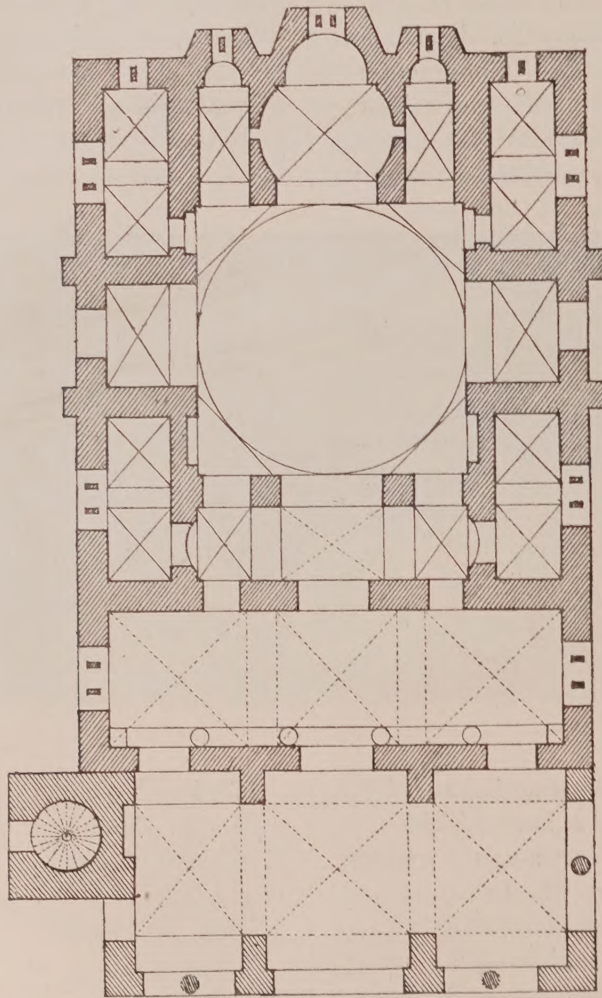


Fig. 2. — Plan terrier de l'église de Daphni.

sur la façade, s'étend un narthex d'époque byzantine, auquel est juxtaposé un autre porche qui, lui, est une création du XIIe ou du XIIIe siècle.

A l'extérieur, sauf la partie haute de la grande abside, les murs sont bâtis en assises alternées de briques et de pierres de taille *(fig. 3)*. Les fenêtres, encadrées de briques, comportent des colonnettes à chapiteaux très simples et très curieux.

A l'intérieur, des corniches ou des bandeaux marquaient les lignes de la construction ; on en voit encore à la base de la cou-

1. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, p. 132.

pole et à la naissance des trompes d'angle. Des appliques de marbre et des mosaïques formaient un splendide revêtement sur une grande portion de l'édifice. Des appliques il ne reste qu'une petite portion dans la grande abside ; mais un bon nombre des mosaïques ont été conservées ; ce sont elles qui forment le suprême intérêt de Daphni.

Comme dans presque toutes les églises byzantines, depuis le XI[e] siècle, la répartition des figures et des compositions n'y est pas fantaisiste ; elle n'a même pas cette liberté relative que l'on constate dans quelques anciennes églises de Rome, de Ravenne, de Parenzo ; tout semble imposé par une tradition qui a persévéré dans la suite des temps, — une tradition formée

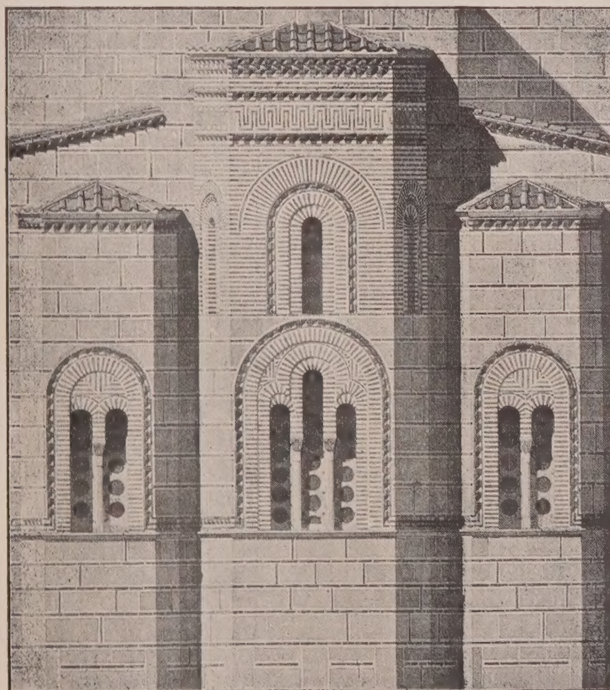


Fig. 3. — Les absides de l'église de Daphni.

sous l'influence des idées théologiques, de la liturgie et du symbolisme. Ce dernier mot, nous le savons, fera sourire plus d'un travailleur, avant tout positif ; il n'en est pas moins vrai que le symbolisme fut parfaitement admis par les écrivains ecclésiastiques qui en composèrent une partie de leurs enseignements ; il est tout aussi vrai qu'il inspira, qu'il régla souvent, et parfois en détail, la décoration des temples chrétiens de l'Église grecque d'autrefois. Et quand il y eut des nécessités pratiques, des obligations imposées par la structure même des édifices, à l'artiste revenait de combiner, d'ordonner la décoration, en restant fidèle, dans la mesure du possible, aux enseignements supérieurs dont nous venons de parler.

Il nous est impossible d'entrer, ici, dans les détails. Rappelons seulement que, pour les artistes et pour les fidèles, l'église était le ciel sur la terre ; les anges et les saints

devaient y être figurés à leurs places respectives, parce que cette hiérarchie des images symbolisait l'ordonnance du palais céleste. — L'église était encore l'image du monde ; les parties hautes, voûtes, coupoles et tambours figuraient le ciel où resplendissait la gloire du Sauveur, représenté sous une forme visible ou symbolique ; le sanctuaire, image du monde intelligible, était réservé à la sainte Eucharistie. Le *bêma* était le trône de Dieu ; l'*Etimasie* « l'image du Christ dans sa gloire, après la Résurrection et l'image du Juge de la seconde venue ([1]) ». — Enfin, l'église symbolisait les mystères, et c'est pour cela qu'on y représentait les principaux d'entre eux.

***

Voici maintenant comment sont répartis les personnages isolés et les compositions dans l'église de Daphni. C'est, d'abord, dans la calotte de la coupole, le buste colossal du Pantocrator, aux traits irréguliers, à l'expression sévère, triste même et, somme toute, peu attrayante. Dans le tambour, entre les fenêtres, seize prophètes, la plupart levant la main d'une façon solennelle et montrant les premiers mots de textes sacrés sur les parchemins qu'ils déroulent ([2]).

A la voûte de la grande abside se voyait autrefois l'Etimasie ; il ne reste plus que l'escabeau, orné de gemmes, un pan d'étoffe et deux pieds du siège. Dans la conque de l'abside, trône la Vierge-Mère, entre les chefs de la milice angélique, Michel et Gabriel, qui se tiennent debout dans les niches latérales.

L'une des petites absides (la prothèse) est occupée tout au fond par le Prodrome, puis par les prêtres de l'ancienne alliance : Aaron et Zacharie (fig. 4), par Silvestre et Anthyme, Étienne et Rufin. Dans l'autre abside (le diaconicon), un des plus grands saints de l'empire byzantin, Nicolas, occupe la place correspondant à celle du Précurseur ; puis sur les côtés : Grégoire le Thaumaturge et Grégoire d'Agrigente, Éleuthère et Abercius, Laurent et Euplos.

Différents martyrs, que commémorent ensemble les ménologes, se voient ailleurs, inscrits dans des médaillons circulaires ; ce sont, au sommet des fenêtres trilobées des bras de croix, au Nord : Probos, Tarachos et Andronic, — au Sud : Samonas et Gourias (le buste d'Abidos a disparu).

Dans les bas-côtés occidentaux : Acyndinos, Pégase, Aphtonios, Expidiphoros, Anempodistos, Eustratios, Auxentios, Eugène, Mardarios et Oreste.

Dans les bas-côtés, la croix recroisettée d'une seconde croix, à branches égales, décore le sommet des voûtes d'arête.

Enfin, les compositions sont réparties en deux zones superposées, tout autour de l'église. L'une de ces zones comprend : la Nativité de la Vierge, l'Annonciation, la Naissance de Notre-Seigneur, l'Adoration des Mages, la Présentation du Christ au temple (disparue), le Baptême, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare. On voit sur l'autre zone : l'Entrée de Notre-Seigneur à Jérusalem, la Crucifixion, le Christ aux Limbes, l'Incrédulité de saint Thomas, la Dormition de la Vierge. Six autres compositions décorent le narthex ; au Nord : la Trahison de Judas, le Lavement des pieds ; au Sud : la Prière de Joachim et d'Anne, la Bénédiction de la Vierge par les prêtres et sa Présentation au temple.

***

1. Kondakoff, *Histoire de l'Art byzantin*, t. II, p. 20.
2. Le médaillon central est parfois entouré d'anges, ayant au-dessous d'eux des apôtres ou des prophètes. A Daphni, le rang des anges a été supprimé, pour raison de goût.

Nous n'avons pas l'intention de faire ici une étude des mosaïques de Daphni ; de cette tâche longue et difficile M. Millet s'est acquitté avec un soin extrême, et nous ne saurions mieux faire qu'en renvoyant le lecteur aux chapitres de son ouvrage, où il traite des fonds et de la perspective, des attitudes et des gestes, de la draperie, des nus, de la composition, de la facture et du coloris.

Notons du moins qu'à Daphni nous n'avons plus, autant qu'à Ravenne, cette exécution franche et sommaire qui fait, de la mosaïque, un art vraiment monumental. Les personnages et les ornements rendus là, avec plus de finesse, n'offrent pas, com-



Fig. 4. — Zacharie (mosaïque d'une des petites absides).

me ici, le même caractère de vraie grandeur ; plus souples, plus élégants, plus soignés, leur puissance est moindre, au point de vue décoratif. Du VIe siècle au XIe et XIIe (date des mosaïques de Daphni) le style, enfin, a subi une transformation considérable, grâce à la recherche de la variété dans les types, dans les poses, dans les vêtements, grâce à l'acceptation des effets pittoresques eux-mêmes. Les personnages en pied ou en buste, principalement, offrent cependant encore à Daphni, ce qu'on peut appeler des « catégories esthétiques », qui montrent comment la tradition du style a persévéré, comment un grand nombre de visages, d'attitudes, de gestes ont été préservés du naturalisme, tout en revêtant une certaine dignité austère et, parfois, une certaine beauté, pleines de charme. Nous citerons, en particulier, les figures imber-

bes de Daniel et de Salomon, de saint Andronic et de saint Bacchus, de saint Serge et de saint Anempodistos, — figures jeunes et nobles, que nous avons trouvées singulièrement attachantes.

Nous citerons de même les archanges Michel et Gabriel, encadrés dans leurs grandes ailes, appuyés sur des sceptres fleuronnés, et dont la belle pose fait songer à la majesté des dieux et des empereurs.

Puisqu'on a facilement, en iconographie, l'occasion de parler des différentes bénédictions grecques, il peut être utile de signaler le geste que fait le Pantocrator de la grande coupole et qui consiste à appuyer le pouce sur le médius et à recourber les quatre doigts. C'est une manière de bénir qui se rencontre bien rarement dans l'art byzantin. Nous ne la connaissions pas, lorsque nous avons étudié, à propos d'une mosaïque byzantine portative ([1]), trois gestes de bénédiction dont nous avons constaté l'existence, en comparant une trentaine de mains bénissantes, sur différents monuments de l'art byzantin : ivoires, émaux, peintures, mosaïques ([2]). Nous ne répéterons pas ce que nous avons dit, alors, à ce propos ; il suffit de rappeler qu'on ne doit plus considérer comme unique, la manière de bénir *à la grecque*, qui a été mentionnée par Didron ([3]) aussi bien que par Mgr X. Barbier de Montault ([4]).

Il serait, aussi, intéressant de montrer comment un certain nombre de compositions de Daphni se distinguent, par des traits originaux, des scènes correspondantes, figurées ailleurs. Mais la nature de ce travail ne comporte guère, il nous semble, de plus longs développements. Mieux vaut conseiller au lecteur d'examiner les reproductions et d'étudier le texte de l'ouvrage de M. Millet. Ils auront, avec lui, le travail le mieux documenté, le plus serré, le plus complet qui ait été publié sur ces revêtements historiés qui sont, pour l'église de Daphni, une merveilleuse parure et, pour l'iconographie, une collection des plus précieuses qu'il y ait au monde.

Cette collection a failli disparaître avec la ruine qui menaça l'édifice, après le tremblement de terre de janvier 1889. Mais un homme d'une grande intelligence, pénétré de ce que les Grecs actuels doivent aux Byzantins, M. Typaldo Kosaki, parla de Daphni à la chambre hellénique, en des termes qui impressionnèrent l'auditoire, et la restauration du monument fut décidée. — M. Troump reconstruisit avec une exactitude et un goût parfait le narthex, la voûte occidentale de l'église et la chapelle du Nord-Ouest. M. Novo, un très habile vénitien, fut chargé de consolider ou de reconstituer les mosaïques. MM. Campouroglons et Mylonas surveillèrent les travaux. Puis, et surtout, il convient de signaler la Société archéologique d'Athènes. En mettant à sa charge les frais considérables de la restauration et en permettant à M. Millet de présenter au public l'église et les mosaïques, la docte assemblée a acquis un droit à la reconnaissance de tous ceux qui s'intéressent à l'Art byzantin, et nombreux sont-ils aujourd'hui.

Dom E. Roulin.

(A suivre.)

1. *Tableau byzantin inédit (Monuments et mémoires*, publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. VII, p. 93 et s.).

2. Ces gestes conviennent également à la conversation. Mais celui du Pantocrator de Daphni semble uniquement un geste de bénédiction.

3. *Guide de la Peinture*, p. 455.

4. *Traité d'Iconographie chrétienne*, t. I, p. 61.



Peinture murale de Neeroeteren.
Décoration de la voûte.

Peinture murale de Neeroeteren.



DE plus en plus on rend justice à la rénovation de l'art chrétien dont feu le baron J. Bethune fut l'initiateur en Belgique, il y a bientôt un demi-siècle. Quand ce maître entreprit sa grande œuvre, il s'assura la collaboration (et elle fut vraiment filiale), d'un groupe d'artistes convaincus, dont la modestie égale le mérite. Ce furent maître Léopold Blanchaert, encore vaillant, en sa verte vieillesse, sculpteur en pierre, avec son frère Léonard, sculpteur en bois ; le gendre de ce dernier, M. R. Rooms, excelle en l'une et l'autre branche ; ce furent l'habile orfèvre Bourdon, de Gand, auquel son fils a succédé, et son émule liégeois, feu Wilmotte et son fils; ce fut, pour la peinture décorative, feu Bressers, l'harmonieux peintre d'église, l'habile polychromeur de statues et de retables d'autel. Le fils de ce dernier, M. Léon Bressers, continue avec honneur la tradition paternelle, et la Commission royale des monuments, dont les jugements ont été souvent sévères pour la jeune école, a consacré son savoir-faire par d'explicites approbations. Avec son père, il a exécuté, entre autres, la décoration de l'église de Ste-Dymphne à Gheel, dont la *Revue de l'Art chrétien* a reproduit d'importants fragments ([1]). Il a naguère achevé de restaurer les remarquables peintures d'une intéressante église du Limbourg, et il a bien voulu nous communiquer les notes suivantes relatives à ce travail.

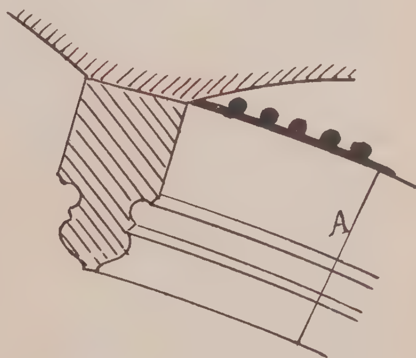
L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1893, p. 69, pl. II.

I. — Nervures.

LA décoration des nervures et des arcs est admirablement conçue pour mettre en relief la membrure de l'édifice.

Les moyens pour obtenir cet effet sont d'une très grande simplicité. Le décorateur s'est contenté de donner à toute cette partie de l'ossature une teinte jaune, couleur des pierres de la contrée et de marquer par des traits rouges (A), tracés de 40 en 40 centimètres, les joints qui sont censés séparer les différents blocs de pierre. Longeant ces nervures, court une bordure fort simple. C'est un large trait rouge accompagné d'une ligne de besants, rouges aussi. L'ensemble forme une dentelle qui atténue la raideur des longues lignes de pierres, et relie admirablement les arêtes aux remplissages des voûtes.



Seules les clefs de voûte sont richement décorées et attirent l'attention du spectateur par les couleurs brillantes qui les rehaussent. L'ensemble de cette décoration est d'un bel effet et contribue beaucoup à relever les lignes architectoniques. Toutes ces lignes jaunes se fondant dans leurs points de jonction en un harmonieux accord de tons brillants et venant se reposer sur les

massifs et solides piliers en pierre de taille, donnent une impression de fermeté, d'élégance et de légèreté.

II. — Décoration de la voûte.

DANS les trois nefs et dans une partie du transept toutes les peintures datent de la même époque. Il n'en est pas de même du chœur. Dans le chœur, décoré primitivement comme le reste de l'église, on a voulu, à une époque plus récente, renchérir sur la décoration première et, à cet effet, tout en conservant les rinceaux de la peinture originale, on y a superposé des couronnes d'églantier entourant de grandes roses doubles. Ce nouveau sujet de décoration, quoique bien traité dans son genre, très harmonieux de couleurs, ne laisse pas que d'alourdir beaucoup la peinture et tranche assez désagréablement sur les fines enluminures de la décoration primitive. Les photogravures ci-jointes donnent une idée de la richesse et de la variété des rinceaux et de la flore qui décorent la voûte. Dans toute l'église il n'y a pas deux voussoirs dont le décor soit le même, ce qui semble prouver que l'artiste dessinait sur place ses ornements sur la voûte et se livrait librement à l'inspiration du moment.

Cette décoration, plutôt chargée et passablement alourdie par les enchevêtrements et les contorsions des tiges et des feuilles, semble avoir été inspirée en grande partie des manuscrits de l'époque. Ce fouillis de branches enroulées, de feuilles lancinées, crépues ou dentelées, entremêlées de feuilles plus fines rappelant le trèfle, de fleurs aux formes capricieuses, émaillé de fleurettes plus simples ou de gros points colorés remplissant tous les vides, ne reposent pas l'œil comme le ferait un dessin plus sobre et plus régulier.

A part quelques fleurs dans lesquelles on reconnaît les espèces botaniques dont le peintre s'est inspiré, il serait impossible, je crois, de donner un nom à la plupart des plantes représentées. Celles qu'on reconnaît le mieux me semblent être, outre la *Rose* du chœur, le *Chardon*, avec son feuillage si caractéristique, à l'intersection du transept et de la nef principale, la *Pâquerette* fort agrandie, la *Diclytra* à la fleur en forme de cœur, et peut-être la *Clématite* et la *Benoite*. Les courbes des rinceaux et des feuilles sont d'une grande élégance et n'ont jamais rien de heurté. — Les teintes sont riches et très harmonieuses. La verdure est bleuâtre ; un filet d'un noir verdâtre la borde du côté opposé à la lumière. Nulle part on n'a simulé le relief ; tout est parfaitement plat, et rien ne semble sortir de la surface de la voûte. Tout l'effet décoratif est obtenu par des teintes unies bordées ou relevées de traits blancs et de traits sombres.

III. — Le Jugement dernier.

LA scène du jugement dernier, si souvent représentée au moyen âge, est ici réduite à sa plus simple expression, mais l'effet qu'elle produit est saisissant.

Trois personnages principaux : Le divin Rédempteur est assis sur l'arc-en-ciel, les pieds reposant sur les nuages ; la main droite bénit les élus, la main gauche s'abaisse en signe de malédiction sur les damnés ; d'un côté de la tête, on remarque la branche de lis, ici fort stylisée, de l'autre, le glaive qui, contrairement à la coutume, ne sort pas de la bouche du Sauveur, mais a la pointe dirigée vers lui ; derrière le Juge, l'appel, claironné par quatre anges armés de trompes : « *Staet op gy dodē cōt tē ordele* » : « Staat op gij dooden, komt ten oordeele [1]. » De part et d'autre du Sauveur, la Vierge et S. Jean-Baptiste à genoux, dans l'attitude de la supplication. Dans les angles, les morts sortent des tombeaux.

Pour ma part, je ne connais pas dans

1. Levez-vous, morts, et apparaissez au Jugement !

nos églises de Belgique une représentation du jugement dernier qui, avec autant de simplicité et de fidélité aux données de l'Écriture Sainte, constitue un ensemble



Décoration de voûte. — Le Jugement dernier.

aussi saisissant, aussi capable de frapper l'imagination des fidèles.

Cette décoration de l'arc triomphal réalise d'ailleurs parfaitement toutes les qualités qu'exige la peinture murale.

Les couleurs sont très sobres. Le rouge domine et produit ainsi un puissant effet d'unité. Les manteaux des trois principaux personnages sont rouges ; la robe de la Ste Vierge est bleue, la tunique de S. Jean,

en poil de chameau a sa couleur naturelle. Toute la scène se détache sur un fond gris-jaune coupé de lignes simulant un grand appareil. Les figures mesurent $1^{m},60$. La gra-



Décoration de l'Arc triomphal.

vure d'après une photographie ne rend pas exactement les proportions des figures ; le point de vue fort élevé, afin d'embrasser une grande étendue de la voûte, ayant produit sur les personnages un effet de raccourci.

Gand, 20 janvier 1903.

Léon BRESSERS.

J.-C. Broussole. La critique mystique et Fra Angelico[1].



ONSIEUR l'abbé Broussole est un écrivain connu de nos lecteurs. Deux collaborateurs de la *Revue* et moi-même, chacun écrivant à son point de vue, nous avons étudié son livre sur la *Jeunesse du Pérugin et les origines de l'École ombrienne.* Cet ouvrage a été l'objet depuis d'une distinction particulière ; il a été couronné par l'Académie française ; nous en félicitons volontiers l'auteur.

Aujourd'hui nous voudrions examiner brièvement un nouveau livre de M. l'abbé : *La critique mystique et Fra Angelico.* Peut-être, en lisant ce titre, le lecteur sera éclairé de lumières qui m'ont fait défaut au premier abord : à vrai dire, il m'a paru qu'il y avait contradiction avec le substantif et son attribut. J'avais pensé que là où il y avait mysticisme, la critique n'existait pas, et que la critique était l'ennemie naturelle du mysticisme. J'étais donc un peu perplexe et vraiment désireux de savoir comment l'auteur conciliait cette antinomie.

J'ai lu les cent soixante-neuf pages dont se compose son livre, et après les avoir lues, je me suis convaincu que l'auteur pensait à ce sujet à peu près comme moi. S'il fallait définir sa thèse en peu de mots, il y aurait lieu de la formuler, ce me semble, de la façon suivante.

Un certain nombre d'auteurs n'ont vu dans l'œuvre de Frère Jean de Fiesole que des sentiments de piété, les élans de mysticisme qu'il exprime, et, fascinés par l'expression religieuse, par l'accent de ferveur sincère qui ont inspiré le moine peintre, ces écrivains n'ont guère compris les qualités techniques, la science et l'art de son grand talent ; ils ne se sont pas aperçus des fautes qu'il a pu commettre contre les règles de l'art.. A vrai dire, ces sortes d'admirateurs ne sont pas des critiques ; ce sont des esprits extatiques, des thuriféraires, grisés en quelque sorte par les qualités de sentiments, disons, par le mysticisme du moine de Fiesole.

Nous aurons à examiner cette proposition qui semble un peu étrange, lorsqu'on apprend qu'elle sert à caractériser les jugements et les écrits d'hommes comme le comte de Montalembert, Rio, Rumohr, le Père Beissel, et moi-même, modeste traducteur de l'ouvrage du Père Beissel. Assurément je ne dois pas être médiocrement reconnaissant de l'honneur d'être placé en si bonne société.

Quant au jugement de M. l'abbé Broussole sur l'œuvre de Fra Angelico, pour être d'un écrivain qui n'est pas un critique mystique, il est non seulement équitable, mais on peut généralement y souscrire ; il place à son rang le maître qui fait l'objet du livre. Malheureusement les éloges décernés sont sensiblement atténués par l'admiration prodiguée dans le même sens à d'autres peintres et dont, pour le moment, M. l'abbé Broussole semble avoir perdu le souvenir. Aussi, lorsque j'ai ouvert le livre, je ne l'ai pas fait sans inquiétude ; j'avais quelque crainte que notre inimitable peintre des Vierges et des Anges ne fût éclipsé par des maîtres moins « mystiques ». J'avais, en effet, souvenir d'avoir lu, dans la *Jeunesse du Pérugin*, les lignes suivantes :

« Le Pérugin a inventé la peinture d'extase et de ravissement. La fresque de

1. Paris, Oudin, 1902.

sainte Madeleine de Pazzi est, dans l'ordre de la peinture contemplative, *le chef-d'œuvre incontestable de l'art chrétien.* » Dans le même ouvrage se trouve cet autre passage:

« Raphaël devient ainsi *l'artiste chrétien par excellence*, également capable de traduire les aspirations de l'âme qui prie, de raconter les histoires qui sont le capital de la foi, et de célébrer les conquêtes et les plus glorieux triomphes. »

J'en étais donc à me demander, après l'inventeur de la peinture d'extase et de ravissement, l'auteur du chef-d'œuvre incontestable de l'art chrétien, et de son célèbre disciple, l'artiste chrétien par excellence, après cette accumulation de superlatifs, ce qu'il pouvait bien rester à l'humble peintre dominicain? Qu'allait-il devenir pesé à la balance d'une critique qui n'avait rien de mystique ?

J'avais oublié que nous avions affaire à une plume souple, gracieuse, parfois un peu déconcertante, maniée par un auteur qui ne connaît pas les embarras d'un jugement émis antérieurement. Le lecteur sera heureux d'apprendre qu'en ouvrant le volume nouveau, dès la première page, j'eus la satisfaction de lire :

« Fra Angelico, le bienheureux peintre de Fiesole, l'artiste tout céleste que la pieuse admiration des siècles honore comme un saint, est pour nous comme pour tout le monde, l'*artiste chrétien par excellence.* »

Voici donc la formule qui fait de Raphaël d'Urbin l'artiste chrétien par excellence, dans le livre de la jeunesse du Pérugin, appliquée à Jean de Fiesole, sans y modifier une syllabe, dans *La critique mystique !* Or, lorsqu'on a étudié l'œuvre de Raphaël et celui de Fra Angelico, on doit bien reconnaître que ces deux peintres n'ont rien de commun entre eux, si ce n'est la supériorité du génie, et nous voici en présence de trois maîtres exaltés et placés chacun à une hauteur qui exclut nécessairement les deux autres.

L'auteur revient à différentes reprises sur la place suréminente qu'il accorde à Fra Angelico : quelques pages plus loin, nous lisons encore : « Fra Angelico est le plus excellent des peintres chrétiens. »

Tout le livre est écrit avec la même versatilité, et il devient difficile de prendre au sérieux un esprit ondoyant et divers, qui, n'ayant guère de principes arrêtés, se contredit parfois d'une page à l'autre.

La thèse même du livre est mal établie. Il est inexact de dire que les différents auteurs qui ont étudié le maître que M. l'abbé Broussole croit présenter sous un nouveau jour, aient, pour ainsi dire, été fascinés par le mysticisme qui se dégage de ses madones, de ses anges, de ses saints, de ses crucifixions et de ses jugements derniers. Rio, le comte de Montalembert, d'autres ont écrit sur Jean de Fiesole, chacun à son point de vue, avec admiration sans doute, — comme le fait d'ailleurs l'abbé Broussole lui-même, — mais sans renoncer aux droits d'une certaine critique. Il en est ainsi surtout du livre du R. P. Beissel, qui restera, je crois, longtemps encore, la meilleure et la plus consciencieuse étude qui ait été écrite sur le Maître [1].

M. l'abbé Broussole traite assez légèrement le mouvement des esprits qui a ramené, au siècle dernier, littérateurs, archéologues et artistes à l'étude et à l'admiration de cet art du moyen âge si longtemps méconnu, ou plutôt inconnu, mouvement dont, dit-il, avec beaucoup de raison cette fois, Fra Angelico a largement profité. Mais en faisant de tout ce mouvement de renaissance médiévale et chrétienne, un récit

1. V. la série d'articles de cette Revue, commencée année 1897, p. 12.

assez fantaisiste, il attribue au peintre de Fiesole une influence qui ne lui appartient pas. Les quelques pages consacrées notamment aux peintres allemands de cette époque témoignent d'une singulière méconnaissance de la vérité historique, des convictions religieuses très fermes et de la foi qui animaient ces artistes. On est surpris, pour citer un passage entre de nombreuses pages, de voir émettre des pensées comme celle-ci : « Le bienheureux Angelico a joué peut-être un grand rôle dans la conversion d'Overbeck au catholicisme ; il est permis toutefois de regretter qu'il ne l'ait converti qu'à moitié. A qui la faute ? On l'impute à Fra Angelico; mais je n'en veux rien croire, et m'en expliquerai au long dans cette étude ([1]). » Ces explications, pour être longues, sont fort inutiles, Fra Angelico n'étant pour rien dans la conversion d'Overbeck dont nous connaissons très bien l'histoire. Celle-ci a eu des bases plus fermes et des racines plus profondes que l'admiration de n'importe quel maître, celui-ci fût-il angélique.

Overbeck, d'un caractère très grave, d'esprit réfléchi et profondément religieux, quoique protestant, après avoir longtemps nourri des doutes sur les fondements de la confession dans laquelle il était né, n'a pris le parti d'abjurer celle-ci qu'après avoir, en compagnie de plusieurs de ses compatriotes, été longuement instruit par un prêtre romain, le professeur Ostini. C'est à l'église St-Ignace du Collège Romain que le 13 avril 1813, il a abjuré solennellement le protestantisme pour entrer dans l'Église catholique ([2]). Il importe de fixer cette date.

A cette époque, Fra Angelico était pour ainsi dire inconnu, même dans le monde des artistes. Il n'a d'ailleurs exercé aucune influence sur le talent et le développement d'Overbeck ; ceci est manifeste, lorsque l'on connaît l'œuvre de ce peintre, notamment les tableaux peints à Rome et qu'il a envoyés à Lubeck, sa ville natale, où ils sont conservés à l'église Notre-Dame. Tout ce qu'écrit M. Broussole sur les peintres de Düsseldorf et les autres artistes allemands n'a pas plus de fondement.

Il n'est pas moins étrange de voir, dans ce singulier livre, contester au comte de Montalembert les connaissances et le sentiment juste dans l'appréciation d'une œuvre d'art, et de lire des lignes comme celles-ci: « Si Montalembert a tant d'admiration pour Fra Angelico, c'est *uniquement* (c'est nous qui soulignons) à cause de son caractère de sainteté. »

Puis il ajoute :

« Nous voici donc revenus aux pieux enthousiasmes du Père Giovanni de Tolosani et du Père Alessandro Alberti, les premiers biographes de notre héros. Montalembert, comme eux, célèbre en Fra Angelico le saint religieux, par-dessus toutes choses, et s'il s'oublie parfois à s'extasier devant ses œuvres, c'est encore pour y deviner le saint, pour en étudier la pensée, la pensée seulement, comme s'il était même possible de la concevoir en dehors des formes d'art qui lui donnent seules son existence visible et tangible. D'autres y voient *simplement* des œuvres d'art ; moi j'y aurai puisé, je le sens, d'ineffables consolations, et de profonds enseignements. »

Mais, dirai-je à mon tour, n'est-ce pas le comble de l'art que d'inspirer à un tel chrétien de telles paroles ? et lorsque l'âme de l'artiste, par son pinceau, parle à l'âme du spectateur de façon à évoquer semblable réponse, que m'importe votre critique, mystique ou non !

1. P. 29.
2. V. *Friedrich Overbeck, sein Leben und Schaffen, par Margaret Howitt*, dont cette Revue a longuement rendu compte.

L'auteur rend justice, il est vrai, « au point de vue littéraire et pieux » à ces belles pages, où sa grande âme de chrétien se livre à un enthousiasme « charmant ». Mais de quel droit refuser à celui qui a écrit « ces belles pages » le sentiment de l'art et même ce sens critique qui fait discerner dans l'œuvre d'art ce qui est vraiment admirable et ce qui peut imposer des réserves? Répétons, avec M. Broussole cette fois, « pourquoi opposer les deux points de vue, celui de l'art et celui de la religion, tandis qu'il n'y en a véritablement qu'un seul?... »

Après de Montalembert, c'est Rio qui, sans trop de façons, est classé dans la catégorie des « critiques mystiques ». Puis c'est le tour de Cartier, du P. Marchèse, du P. Beissel, dont nos lecteurs connaissent le livre, que M. l'abbé Broussole cite cependant comme un ouvrage « qui ne manque pas de réelle valeur ».

On ne sait trop quelle conclusion tirer de ce livre de *La critique mystique*. Les éloges donnés par les auteurs dont nous venons de citer les noms aux œuvres de l'immortel Angelico sont ratifiés par l'auteur, il trouve même parfois à y ajouter. C'est ainsi que j'ai vu ranger, non sans surprise, Jean de Fiesole, parmi les « peintres d'extase ».

Je n'aime pas beaucoup le mot appliqué à la peinture, où souvent l'extase est bien près de l'afféterie. C'est un mot qui convient à la critique mystique. Malheureusement je me suis rappelé que, dans sa *Jeunesse du Pérugin*, l'auteur nous apprend précisément que son héros est « l'inventeur de la peinture d'extase ». Or le Pérugin est né en 1446, comme on l'admet généralement, tandis que Fra Angelico est mort à Rome en 1455, neuf ans après la naissance de Vannuci, auquel notre auteur discerne le brevet d'invention que vous savez ; il faut que le génie inventif de Pérugin ait été bien précoce dans ce qu'en langage moderne on nommerait une spécialité, à moins qu'il n'ait inventé ce que Fra Angelico et beaucoup d'autres avaient inventé avant lui! Mais ne nous arrêtons pas à ces détails ; nous avons vu déjà que les opinions de l'auteur de la *Jeunesse du Pérugin* n'engagent en aucune façon l'auteur de *La critique mystique.*

A tout prendre, le nouveau livre de M. l'abbé Broussole est l'agréable causerie d'un érudit sur l'œuvre d'un maître qui prend une place à part dans l'histoire de l'art. Mais il n'y a aucune conclusion à en tirer. L'auteur s'y livre, pour juger les créations de ce maître, aux mêmes élans d'admiration qu'il ne peut admettre chez les écrivains qu'il traite de « critiques mystiques », parce que lui part du point de vue de l'art, et qu'eux se seraient laissé entraîner en se plaçant au point de vue religieux! Vraiment ce n'est pas la peine d'écrire un livre pour cela! Remercions-le cependant pour nous y rappeler un texte de saint Thomas que les « critiques mystiques » peuvent invoquer en leur faveur:

« Une forme est d'autant plus belle qu'elle domine davantage la matière, qu'elle y est moins enfouie, qu'elle la surpasse plus excellemment par sa vertu. »

Jules HELBIG.



Orfèvrerie et Emaillerie.

Mobilier liturgique d'Espagne [1].

Pyxides et ciboires.

TOUS les archéologues connaissent les vases eucharistiques que les Inventaires désignent sous le nom de pyxides et



Fig. 7. — Pyxide pédiculée (musée de Vich).

que les orfèvres-émailleurs de Limoges durent exécuter en nombre considérable, si on en juge par ceux qui existent encore aujourd'hui. M. E. Rupin en a mentionné plus de quatre-vingts dans son ouvrage [1]; nous en ajouterons trois, du XIIIe siècle, à la liste dressée par lui. Rien d'insolite dans leur forme ; ce sont de petites boîtes cylindriques, en cuivre doré, munies de charnières et de couvercles en forme de cône, sommés d'une croix. La décoration est en émail champlevé.

L'une de ces pyxides *(fig. 7)* fait partie du musée de Vich. Nous la reproduisons, parce qu'elle offre une tige et un pied, ajoutés d'ailleurs postérieurement ; car les pyxides de Limoges ont été faites sans pied, et c'est ainsi que la plupart d'entre elles nous ont été conservées. Sur celle de Vich, le champ est émaillé de bleu-ciel ; sous deux grands arceaux blancs se voient des étoiles également blanches, qui se détachent sur fond rouge. En outre, les fleurons et les enroulements sont réservés. Décoration similaire sur le couvercle. Il existe, au musée de Marseille, une custode exactement pareille à celle-ci, tant au point de vue de la polychromie que de la composition décorative. Le pied de la pyxide de Vich est décoré de simples festons, gravés au trait. La hauteur de l'objet entier est de 0m,21 [2].

Citons encore les pyxides du séminaire de Lerida et de la cathédrale de Palencia. La première, tout émaillée de bleu, est simplement ornée, sur le couvercle et sur le corps de la boîte, d'une course de rinceaux réservés. La seconde est plus riche;

1. Voyez la livraison de janvier 1903, page 19.

1. *L'Œuvre de Limoges*, pp. 201-222.

2. D. José Gudiol en a donné une petite vignette dans ses *Nocions de arqueologia sagrada catalana*, p. 287.

le pourtour, sur les deux pièces du petit vase, comporte des médaillons circulaires, inscrivant des chimères et des fleurons alternés. Le champ de ces médaillons est rouge, et le reste est bleu foncé.

Le musée de Vich possède également



Fig. 8. — Ciboire émaillé (musée de Vich).

une custode (nous employons le terme général) dont la forme est à peu près celle de nos ciboires actuels *(fig, 8)*. Sa hauteur est de 0m,28. Le diamètre de la coupe étant de 0m,11, nous avons ici, non plus un récipient minuscule, destiné, comme les pyxides, à contenir seulement la sainte réserve, — mais un vase sacré pouvant renfermer un bon nombre d'hosties (1). Les deux valves sont réunies par des charnières, comme sont les ciboires du XIIIe et du XIVe siècle, arrivés jusqu'à nous, et provenant des ateliers limousins ; d'ailleurs, il semble bien établi par ces vases eucharistiques et par d'autres encore (ciboire de Sens, XIIIe siècle ; ciboire de l'ancienne collection Gay, XIVe siècle ; ciboire de la collection Van Drival, XVe siècle ; etc...) que la plupart de ces vases sacrés avaient ainsi des charnières. Ce n'est donc pas là une innovation du XVIIIe siècle, comme on l'a dit et écrit; mais, en fait, l'usage est tombé en désuétude. Il n'est plus reçu que le couvercle du ciboire soit fixé à la coupe et qu'il remplace plus ou moins la patène, comme on l'aurait désiré, il n'y a pas longtemps, encore (2). L'Église connaît le respect infini avec lequel on doit traiter la sainte Eucharistie ; à elle de prescrire ou de limiter les précautions à prendre, dans l'administration de ce sacrement.

Un mot encore, à propos du ciboire de Vich : La décoration des deux valves et du pied consiste en quatre-feuilles à fonds rouges et bleus, alternés, sur lesquels se détachent des anges en cuivre qui affleurent l'émail ; le reste est vert, rouge et blanc. La tige qui surmonte le couvercle devait

1. Il est des ciboires anciens qui ont double récipient : celui qui se voit à l'extérieur ; puis une petite capsule fixée au fond de cette grande valve et qui répond à la pyxide du moyen âge. (Cf. V. Gay, *Glossaire*, art. *ciboire*. — E. Rupin, *op. cit.*, p. 243.)

2. Nous croyons intéressant de signaler ici un ouvrage qui a trait directement à la question : *Dissertation Eucharistique*, par Jacques de Saint-Dominique, de l'Ordre des Frères Prêcheurs, petit in-12, 128 pp., Rouen (s. d., mais antérieure à 1685). A mentionner également les trois études suivantes : Chanoine Decron : *De l'administration de l'Eucharistie aux fidèles. Plaidoyer pour la conservation des charnières à la coupe des ciboires.* Angers, 1867. — Un bénédictin (Dom Jansion) : *De la forme traditionnelle des ciboires.* Arras, 1867.— X. Barbier de Montault : *Le ciboire à couvercle adhérent et patène* (*Revue de l'Art chrétien*, 1888, p. 330 et s.).

être couronnée d'une croix ou d'un fleuron qui a disparu.

Nous classons ce vase sacré parmi les œuvres de Limoges et, pourtant, nous nous demandons si ce n'est pas un travail espagnol, exécuté d'après la technique de nos praticiens français. Nous reconnaissons bien, là, un de ces objets peu soignés, au point de vue de la fabrication, et offrant cette gamme de tons assez particuliers qui a fait dire à M. E. Molinier que peut-être un bon nombre de ces ciboires, conservés en Espagne, ont été créés dans le pays, sous l'influence limousine, mais exécutés par des mains espagnoles ([1]).

Un autre ciboire du même musée présente beaucoup d'analogie, quant à la forme, avec celui que nous venons de faire connaître ; mais il offre simplement un travail de gravure au trait. C'est ainsi que sont exécutés les médaillons, à champ orné d'imbrications, qui portent le trigramme du divin nom de Jésus et qui décorent la coupe et le couvercle ; ainsi, également, les motifs festonnés qui contournent le bord du pied. Ces deux ciboires nous semblent de la fin du XIIIe siècle, ou du commencement du XIVe.

Châsses.

NOUS avons fait connaître, dans le *Trésor de l'Abbaye de Silos*, deux châsses limousines, de valeur inégale, conservées, l'une au monastère même, l'autre au musée provincial de Burgos. — Le *Camarin* de sainte Thérèse, à l'Escurial, en possède également une qui offre les mêmes procédés techniques, et sur laquelle se voient la mort et la sépulture d'un martyr, — deux scènes qu'il est difficile de mieux déterminer, faute de caractéristiques particulières pour le personnage principal.

La fierte de la paroisse de San-Vicente de Riells, en Catalogne, nous a paru plus remarquable que les précédentes, à en juger par la chromolithographie qui se trouve dans un album de reproductions d'objets d'art, exposés à Barcelone, en 1868 ([1]). La face antérieure du sarcophage représente le martyre d'une sainte. N'ayant pas vu le petit monument original, nous n'osons préciser davantage. Notons qu'ici les têtes ne sont pas en relief, mais gravées, comme, d'ailleurs, sur d'autres fiertes limousines. Un des pignons de l'édicule présente la figure de saint Pierre, reconnaissable à ses clefs ; sur l'autre est un apôtre imberbe, sans attribut spécial.

Enfin, le musée de Vich vient d'acquérir un fragment d'une de nos *capses* françaises qui, autrefois, se trouvait sans doute à la cathédrale. C'est un pignon, élevé sur deux pieds carrés et comportant un apôtre debout. L'émail bleu du champ a disparu.

Crosses.

LA cathédrale de Mondoñedo, une petite ville située au Nord de la Galice, province de Lugo, possède maintenant une belle crosse émaillée, du XIIIe siècle. Il est même facile de préciser davantage ; on la découvrit, en effet, avec des *sandalia*, dans un tombeau de l'église de Ribadeo qui fut, pendant très peu d'années, une église cathédrale. Or, on sait que le seul prélat qui mourut sur ce siège épiscopal et qui fut enseveli dans la dite église, est l'évêque D. Pélage de Cebeyra, 1199-1218. Tout cela fut noté dès 1789, par le P. Florez ([2]) et fort bien expliqué, beaucoup plus récemment, par D. José Villa-amil y Castro ([3]).

1. *L'orfévrerie religieuse et civile*, p. 284.

1. *Album de la exposicion retrospectiva... de Barcelona*, 1868, pl. VIII. N°s 9, 10 et 11.
2. *España Sagrada*, t. XVIII, *Mondoñedo*, p. 141 et s.
3. *La catedral de Mondoñedo*. 1865. — *Baculo y calzado* (*Boletin de la Sociedad española de Excursione*, nov. 1895, p. 165 et s., avec planche hors texte).

Nous ajouterons simplement une note que ce dernier auteur déclare avec prudence ne pas vouloir consigner, une note concernant l'école d'art à laquelle la crosse de D. Pélage doit être attribuée. Cette école est à coup sûr celle de Limoges. La comparaison avec d'autres pièces analogues ou parfaitement similaires et, par ailleurs, bien limousines, ne peut laisser de doute sur la question.



Fig. 9. — Crosse de la cathédrale de Mondoñedo.

Le type de cette crosse est bien connu ; la douille, ornée de lézards à queues en spirales, le nœud garni de dragons entrelacés, et la volute inscrivant l'image de saint Michel qui embroche le démon, figuré par un reptile, tout cela se retrouve notamment sur des crosses des musées de Cluny et de Poitiers. Comme toujours, ou très souvent, la hampe a disparu. De très belles courses de rinceaux décorent la douille et la tige de la volute ; ce sont des enroulements feuillus, réservés, et qui se détachent sur émail bleu. Ce genre de décoration est assez rare sur les crosses limousines, dont les volutes sont ordinairement recouvertes d'imbrications ou de losanges. C'est ainsi qu'est la crosse de la collégiale d'Ager (province de Lerida) qui appartient au même type et à la même époque que celle de Mondoñedo ; seulement, la volute encadre un lion qui est en cuivre fondu et doré [1].

Encensoirs.

PARMI les nombreux encensoirs du musée de Vich, nous n'en connaissons qu'un qui soit sûrement de fabrication limousine. Le récipient est entouré d'une jolie course de rinceaux. Sur le couvercle qui offre un double rang d'*entrées de serrures*, se voient, à la partie inférieure, des anges, inscrits dans des auréoles elliptiques. L'émail a disparu en grande partie. Cet encensoir rappelle tout à fait, pour la forme, celui du musée d'Auxerre [2].

Un autre encensoir de Vich, mais celui-ci de style gothique bien accentué, présente exactement la même technique que le ciboire, reproduit ci-dessus *(fig. 8)*. La cassolette est ornée d'anges gravés qui se détachent sur émail. Le couvercle, à base en forme de coupole, est surmonté d'une petite construction à six pans, ornés de baies géminées, au sommet desquelles se trouvent des quatre-feuilles à jour. Au-dessus, une couronne à créneaux et un petit toit. Comme le ciboire auquel nous renvoyons, cet encensoir est peut-être limousin ; peut-être aussi a-t-il été fabriqué par des Espagnols, d'après les données limousines.

Gémellion.

C'EST encore au musée de Vich que nous avons trouvé le gémellion, reproduit ici même, et qu'il faut joindre aux

1. Une vignette des *Nocions de arqueologia sagrada catalana*, par D. J. GUDIOL, reproduit cette crosse d'Ager *(fig. 90)*.
2. E. Rupin, *op. cit.*, p. 536.

autres bassins émaillés dont l'usage religieux ou civil est bien connu, grâce aux inventaires, aux fabliaux, aux anciens romans, etc... Très rares sont les gémellions limousins, fabriqués pour un usage liturgique et, naturellement, décorés en conséquence. Le musée de Mainberg, en Bavière, en possède un qui porte, au milieu, la figure d'un ange ; celui du musée de Cluny est orné, sur le pourtour du marli, de saints abrités sous des arcatures.

Le bassin de Vich *(fig. 10)* n'offre rien de religieux, dans sa décoration, et, cependant, nous lui donnons place dans le mobilier liturgique d'Espagne, parce qu'un très grand nombre de ces plats émaillés, après avoir été employés, à l'origine, pour le lavement des mains, à la table des riches, ont ensuite servi à un usage religieux, notamment à recueillir les offrandes des fidèles. Le nôtre vient d'un couvent où on le possédait, sans doute, depuis fort longtemps.

Son diamètre est de 0m,289. Au centre, deux personnages et des rinceaux s'enlèvent sur fond bleu. Le trône où siège un dignitaire est émaillé de rouge et de bleu-turquoise. Sur le marli que des tourelles sectionnent en six parties, se voient autant de nefs ou galères du XIIIe siècle qui font du bassin de Vich une pièce d'un intérêt iconographique tout à fait spécial, puisque les autres gémellions connus comportent des figures d'anges ou de saints, des écussons, des scènes de chasse ou de danse, des jongleurs ou des ménestrels. Celui qui entreprendrait une nouvelle publication sur l'archéologie navale ne devrait donc pas négliger le petit ustensile de Vich.

La nef, répétée six fois, est à deux mâts d'inclinaison différente (il y a, sur le gémellion, erreur de dessin ou plutôt perspective exagérée). La coque, en cuivre réservé, ne présente aucun détail, aucun travail de gravure, comme aussi les deux personnages qui décorent le milieu du bassin. La proue est à guibre, relevée et retournée vers l'arrière. Au-dessus de la poupe, se voit le château d'arrière, émaillé de bleu-vert et surmonté d'une oriflamme flottante. Sous la poupe, deux appendices représentent peut-être un double gouvernail. Chacun des mâts porte une vergue horizontale sur laquelle est fixée une voile carrée, émaillée de blanc et dont les laizes sont fortement accentuées. Aucune trace de gréement et de cordages. Le champ des six compartiments est en



Fig 10. — Gémellion du musée de Vich.

émail bleu-ciel. — Enfin, une sorte de ruban, serpentant sur fond bleu-turquoise, forme la bordure du gémellion de Vich.

Très intéressant encore, tel qu'il est conservé, très joliment décoré, avec ses deux personnages, ses galères, ses tourelles élancées, il n'offre plus, malheureusement, qu'une partie de son revêtement polychrome, qui, simple et large comme distribution, doux et ferme comme tonalité, devait produire le plus excellent effet.

Mentionnons également parmi nos œuvres limousines, une pièce qui ne rentre

pas dans les catégories précédentes, à savoir une belle plaque de reliure, ornée de l'image du Sauveur et des quatre symboles évangélistiques. Les corps sont gravés et les têtes en relief. Les émaux sont bleus, rouges, verts et blancs. Ce petit panneau appartenait, en 1868, à un riche catalan, le marquis de Sentmanat. Il figura, cette année-là, à l'exposition de Barcelone, et fut reproduit dans l'Album cité précédemment, pl. VIII, n° 8.

Enfin, nous venons d'apprendre, par D. J. Gudiol, qu'une Vierge limousine était conservée, au XVIIe siècle, dans la chapelle de Bellulla, paroisse de San-Feliz de Canovellas, diocèse de Barcelone. Nous ignorons si l'antique madone se trouve encore dans cet oratoire. — Un ouvrage, daté de 1657 [1], la fait connaître en quelques lignes, et le passage indique suffisamment, dans sa naïveté, qu'il s'agit d'une œuvre de Limoges. Notre-Dame est assise, et l'enfant Jésus qu'elle porte sur son genou gauche tient un livre. Le groupe est en relief et en cuivre. Dans l'œil droit de la Vierge se trouve « une perle », ou plus exactement une de ces gouttes d'émail dont les limousins éclairaient si souvent les yeux de leurs personnages ; l'œil gauche a une cavité qui n'offre plus trace de la matière vitreuse.

Dom E. ROULIN.

(A suivre.)

1. *Iardin de Maria plantado en el Principado de Cataluña*, Lib. 2, cap. XXV.



Mélanges.

Une Exposition au Cercle artistique de Bruxelles.

DANS les premiers jours du mois de mars dernier, s'était ouverte dans les salons du Cercle artistique de Bruxelles une exposition fort intéressante, et sur laquelle il nous eût été agréable d'appeler en temps opportun l'attention de nos lecteurs.

Cette exposition se composait seulement des travaux de deux peintres : Mademoiselle Berthe Art, et M. Léon Frédéric.

Nous n'avons rien à dire des travaux de Melle Berthe Art : c'est une série de pastels représentant des natures mortes, des fleurs, des fruits, des légumes, une tête de tigre et des perroquets : tout cela traité avec une grande virtuosité et un brio décoratif tout masculin, mais où l'art chrétien évidemment n'a rien à voir.

Il n'en est pas de même des tableaux exposés par M. Léon Frédéric, où, sur 21 numéros, dont la majorité ne sont que de remarquables études de paysage, se trouvaient huit tableaux consacrés à saint François d'Assise. Dans ces compositions, il y en a six réunies en deux triptyques, dont voici l'indication donnée par le peintre.

Premier triptyque : *Saint François au bord de la mer.*

Saint François allant au secours de la mouette blessée. S. François apaisant la tempête, et *S. François taquiné par les hirondelles.*

Voici donc des sujets qui, s'ils ne sont pas empruntés directement aux *Fioretti*, se sentent singulièrement de la poésie qui les a inspirés : ils font respirer en quelque sorte le même parfum. Mais il convient de dire en un mot comment M. Léon Frédéric comprend le Saint et le milieu dans lequel il le place.

Le peintre ne nous transporte pas dans les paysages accidentés, aux perspectives étendues et ensoleillées de l'Ombrie, et son saint François n'est pas le poétique mendiant d'Assise dont un maître du temps nous a conservé le visage amaigri, aux yeux démesurément grands rêvant l'éternité, — nous sommes à cent lieues de là. Le Saint de M. Frédéric est un doux et pauvre curé flamand, à l'expression bonne et charitable, dont le corps émacié se trouve d'ailleurs à l'aise sous la cagoule franciscaine. Le théâtre sur lequel se meut ce religieux, c'est la plage de la Flandre maritime, entre Blankenberghe et Knocke, peint avec une fidélité telle que l'on croit respirer les senteurs salines, et comme les émanations des poissons et des crustacés des bords de la mer du Nord. Mais il faut voir comme tout cela tient ensemble ! et ce Saint, aux mains osseuses qu'il lève avec un mouvement de tendre compassion, voyant couchée à ses pieds la pauvre mouette blessée, se détache sur un bout de plage ensablée, et sur un ciel dont les nuages aériens et rosés se dissipent sous l'action du vent du soir ! Il y a, entre ce ciel, cette grève, le Saint et l'oiseau objet de sa charité, une harmonie, un ensemble, un jet de tout point saisissant. C'est là, au surplus, le don, le caractère tout particulier du peintre : une harmonie profonde, émouvante, entre l'action et la physionomie du saint personnage, et le site, la nature et surtout le ciel qui l'entourent. Les ciels sont le triomphe de M. Frédéric. Dans le centre du triptyque, où le Saint prie agenouillé sur le sable, voyant sous un ciel lourd et noir un groupe de bateaux de pêcheurs s'entrechoquer et prêt à se broyer sous le souffle irrésistible de la tempête, on aperçoit cependant dans une trouée des nues qui commencent à se dissiper, les rayons d'un arc en ciel à peine visible ! C'est la prière du Saint qui commence à s'accomplir dans le ciel, et comme au déluge, c'est l'arc-en-ciel qui annonce l'espoir, le calme prochain, la sérénité qui va se rétablir.

Dans le troisième panneau, où le Saint circule sur la grève sablonneuse, les lames viennent mourir paresseusement, scintillant en lignes argentines ; tout est clair, matinal, lumineux. Le vent qui vient du large soulève le scapulaire du religieux qui se débat et morigène avec bonhomie ces volées d'hirondelles au vol rapide qui

viennent le lutiner. Cela est frais, joyeux, clair, d'une poésie sereine et pourtant religieuse.

Telle est la note qui se dégage aussi de l'autre triptyque, *Saint François dans les Dunes*. Ici encore, nous sommes dans les dunes de la Flandre maritime, reproduites avec une intelligence des plans et une entente des accidents de terrain, des sinuosités et des sentiers frayés à travers la brousse, très intéressantes, mais avec des teintes et des oppositions de tonalités parfois déconcertantes. Ce sont des tableaux « amusants », comme on dit actuellement. Saint François prêchant aux lapins entouré de la gent aux longues oreilles, groupés avec leur intéressante famille autour du prédicateur ; le Saint entouré de moutons, et dans le panneau central, appelant à lui, — pour les évangéliser ? — un troupeau de vaches disséminées dans les dunes, — tout cela est d'un pinceau original, d'un humour de bon aloi et donne cependant une note bien chrétienne.

Deux panneaux isolés représentent S. François bénissant les barques de pêcheurs voguant vers la haute mer, et le même Saint annonçant le beau temps à un vieux cheval fourbu et déformé par les fatigues du travail, complètent cette intéressante exposition.

Le peintre n'a pas toujours été aussi heureusement inspiré. Il existe des tableaux de lui où il s'est égaré bien plus que ce troupeau de bêtes à cornes disséminées dans les dunes et que saint François appelle pour les remettre en bon chemin. Puisse le Saint qui, cette fois, a si bien inspiré le peintre, achever son œuvre, et le maintenir dans une voie où il trouvera le succès le plus enviable de tous : celui de rendre meilleur le spectateur de ses créations, en s'avançant lui-même dans la voie de la perfection chrétienne.

J. H.

Alexandre Colin.



LES Musées royaux des arts décoratifs à Bruxelles possèdent de très riches collections de photographies, encore notablement augmentées dans les dernières années. Elles suppléent ainsi, en les complétant, à ce que les collections d'objets d'art et d'antiquités ont nécessairement de lacunes et d'imparfait. Depuis quelque temps, le Conservateur en chef, M. Van Overloop, a trouvé un moyen ingénieux et très goûté, de mettre ces collections de reproductions en valeur au point de vue de l'enseignement du public. Il les expose par séries, donnant tantôt de nombreuses vues d'ensemble et d'études de détail d'un seul monument, auxquelles succède une autre série de reproductions d'œuvres d'un seul artiste. Il choisit de préférence les artistes du pays qui ne sont pas suffisamment connus et notamment ceux dont la vie s'est passée à l'étranger, où se trouvent naturellement aussi leurs travaux. Afin d'intéresser le public à ces expositions qui ne restent ouvertes qu'un temps déterminé, M. le Conservateur en chef publie simultanément des monographies, lorsqu'il s'agit de monuments dont les études et l'ensemble forment l'objet de l'exposition, ou des biographies, lorsque c'est l'œuvre d'un maître qui en fait les frais.

C'est ainsi qu'il y a peu de temps on pouvait voir au Musée du Cinquantenaire une série d'excellentes reproductions photographiques du tombeau de l'empereur Maximilien Ier à Innsbruck, ce monument magnifique, unique en son genre et qu'aucun visiteur n'oublie s'il a eu la bonne fortune de l'étudier avec quelque loisir. Une monographie succincte, en 28 pp. in-12, a paru en même temps que cette exposition, donnant puisé aux meilleures sources l'historique du monument, et des artistes qui ont collaboré à cette œuvre grandiose, dont le travail a duré près d'un siècle pendant lequel la conception même a subi des changements inévitables dans une œuvre aussi complexe.

Parmi les artistes qui ont pris part à cette entreprise monumentale, et même une part prépondérante, se trouve le sculpteur Alexandre Colin, de Malines. Alexandre Colin n'est assurément pas un inconnu dans son pays. Emmanuel Neefs, dans son *Histoire de la Peinture et de la Sculpture à Malines*, lui a consacré une notice consciencieuse basée en grande partie sur des recherches faites dans les Archives de la ville natale du maître. Cependant on chercherait en vain le nom du statuaire Colin dans la Biographie nationale.

C'est à faire connaître l'œuvre de cet artiste, que l'on peut à bon droit nommer un maître, que M. Van Overloop a voulu faire servir l'exposition de photographies qui a succédé au monument d'Innsbruck ; il est probable que la plupart des visiteurs seront surpris de faire par ce moyen la connaissance de l'artiste d'un talent remarquable et dont la carrière a été extrêmement féconde. Il a travaillé non seulement à Innsbruck pendant de longues années d'un labeur continuel, mais il a participé aux sculptures du célèbre château d'Heidelberg, à cette partie du palais que l'on nomme l'« Otto-Heinrichs Bau », il a fait le tombeau de l'Archiduc Ferdinand, dont il était pour ainsi dire le sculpteur en titre, un grand nombre d'autres tombeaux, d'autels, de fontaines et de sculptures décoratives ; quelques unes de celles-ci ont été recueillies dans les Musées autrichiens. Chose étrange, on ne possède pas une seule des œuvres de Colin en Belgique. Pour sa ville natale, il a modelé à la vérité un de ces géants grotesques que l'on promène à Malines dans les grandes processions, mais le « grand-papa en carton » dont Colin était l'auteur, a subi tant de réparations, de restaurations et de remaniements, qu'il ne reste rien du travail primitif, si ce n'est une main ; encore la chose est-elle douteuse.

On comprendra donc l'utilité d'une série à peu près complète de photographies d'après les travaux de Colin. Si l'artiste a travaillé de longues années en Allemagne et notamment à Innsbruck, où ses restes reposent au cimetière de cette ville, ce n'est pas une raison pour le laisser dans sa patrie dans un oubli complet.

Ici encore, ce n'est pas seulement par une exposition de photographies que M. le Conservateur en chef du Musée d'art décoratif a voulu interrompre la prescription,dont on allait couvrir la juste renommée d'un artiste flamand, mais il y joint une excellente biographie [1] pleine de faits, empruntée en partie aux auteurs allemands et aux sources les plus dignes de foi. C'est l'exposé, écrit dans un style simple et clair, de tout ce que l'on sait de la vie si laborieuse et si féconde d'Alexandre Colin, et la description de la plupart de ses travaux les plus considérables, suivie d'un répertoire complet des œuvres plastiques que l'on connaît de lui, et de celles qui lui sont attribuées sur les indices les plus admissibles. Enfin, la Bibliographie des ouvrages cités ou consultés termine cet intéressant petit livre.

J. Helbig.

1. Alexandre Colin, *Notice par L. Van Overloop*. Bruxelles, Hayez, 1902. In-12 : 140 pp. et un portrait d'Alexandre Colin, d'après la gravure de Lucas Kilian.

Tombeau sculpté par Germain Pilon.

I. LÉON Palustre, doué d'une activité prodigieuse, malgré sa mauvaise santé qu'il eut le tort de négliger, puisqu'elle finit par l'emporter prématurément, menait de front plusieurs travaux de longue haleine, dont un seul aurait suffi à l'occuper amplement. Mais il était de ceux qui ne savent pas se reposer ; quand le sujet l'intéressait et qu'il savait qu'il n'avait pas été traité ou ne le serait pas de sitôt, il s'y livrait tout entier.

La Renaissance en France était naturellement au premier rang. Venait ensuite un *Album de l'orfévrerie française*, que nous devions publier ensemble et dont nous recueillions patiemment les matériaux dans des voyages nombreux et pénibles, mais fructueux au delà de toute espérance ; c'eût été comme la continuation, moins luxueuse toutefois, de nos *Trésors d'églises*, qui n'atteignaient qu'un public restreint.

Le succès que j'avais obtenu dans mon *Épigraphie du département de Maine et Loire*, qui reproduisait jusqu'à un millier d'inscriptions, lui avait suggéré d'en faire autant pour l'Indre et Loire. Le voilà donc, pèlerin et ouvrier de la science, excursionnant sans merci, transcrivant, estampant et photographiant ce qu'il avait souvent de la peine à dénicher et à déchiffrer. Beaucoup plus complet que je ne l'avais été, il se proposait d'ajouter à son texte des planches,fort utiles,dont je vis plusieurs spécimens bien réussis. L'œuvre marchait à souhait, sa mort l'a interrompue ; j'emploie à dessein ce mot, car j'espère qu'à Tours on reprendra son projet. Aussi, lorsque je procédais au triage des papiers de mon ami, à la demande de sa veuve, j'eus soin de faire deux parts : l'une des matériaux que je pouvais utiliser moi-même ; l'autre, pour la Société archéologique de Tou-

raine, et précisément se référant au recueil commencé.

II. Or, à une de ses excursions dans le domaine qu'il s'était assigné et qu'il explorait avec tant de sollicitude, il eut la chance de retrouver un tombeau que l'on croyait perdu. La découverte fit du bruit parmi les archéologues et les artistes. Dès que Louis Courajod, conservateur des monuments du moyen âge et de la renaissance au Louvre, en eut vent, il écrivit cette lettre à son ami :

« 25 décembre 84. Mon cher confrère. Voici les renseignements que je vous ai promis hier soir, à propos de votre intéressante communication sur le tombeau que vous avez retrouvé en Touraine.

« Le monument, qui provient des Bons-Hommes de Passy, est passé par le musée des Petits-Augustins, où il entra en 1791 ou 1792. Il est ainsi décrit dans le *Journal de Lenoir*, n° 41 : « Des Minimes de Passy. — Une épitaphe en « marbre noir, ornée de deux petits génies en « marbre blanc, sculptés par Germain Pilon ».

« A partir de 1806, il fut classé dans le musée des monuments français, sous le n° 332 et désigné de la manière suivante :

« Petit cénotaphe de mademoiselle Dalesso, en « marbre blanc, orné de deux génies, par Germain « Pilon, ouvrage du XVIe siècle ».

« Je lis, enfin, dans les papiers de Lenoir, toujours à propos du même objet : « Ce petit mo« nument a été rendu à Madame la duchesse de « Duras ».

« Millin, qui, dans ses *Antiquités nationales*, a reproduit l'épitaphe, n'a pas donné l'image du tombeau.

« Votre photographie mériterait bien d'être gravée, car elle nous fait connaître un monument perdu aujourd'hui pour les collections publiques ».

L'identification est donc certaine. Nous sommes maintenant renseignés sur la provenance, la transmigration et la valeur artistique. L'acte civil est désormais parfaitement en règle. Il ne me reste plus qu'à répondre au vœu exprimé par Courajod, en reproduisant la photographie que je tiens de Palustre et qui a été faite à Tours par Aug. Chauvigné, ce qui me ferait croire qu'elle est depuis longtemps dans le commerce.

III. Le petit monument funèbre, heureusement retrouvé après avoir été considéré comme perdu, est bien un *cénotaphe* comme l'a qualifié Lenoir, car il ne recouvrait pas le corps, mais était appliqué, au-dessus, à la muraille.

Aussi l'épitaphe débute-t-elle ainsi: *Cy devant gist.*

Il se compose de trois parties : un *tableau*, un *cadre* et un *panneau*, que les Italiens nomment *specchio*, ou miroir.

Au centre, une tablette de marbre noir, de forme carrée, encadrée d'une double moulure, glacis et filet, contient l'*épitaphe* de la défunte, comme porte le titre ; elle est gravée en belles majuscules romaines :

EPITAPHE

CY DEVĀT GIST NOBLE DAMOISELLE
MAGDELAINE D'ALLESSO EN SON
VIVĀT FEM̄E DE NOBLE HOM̄E M^{E}
PIERRE CHAILLOV CON^{ER} SECRE^{RE}
DV ROY LAQ^{LE} TRESPASSA LE XXIIIIE
IO^{R} D'AOVST MIL VI^{C} IIII^{XX} III AYANT
ESLEV ICY SA SEPVLTVRE AVEC
FEVS NOBLES PERSONNES IEHAN
D'ALLESSO PETIT NEPVEV DE
MONSIEVR S^{T} FRANCOIS DE PAVLE
SIEVR DE NEZEAV ET D'ERAIGNY
ET DAMOISELLE MARIE DE LA
SAVLLAYE SES PERE ET MERE

Priez Dieu Pour Leurs Ames.

L'épitaphe est collective, elle concerne tout à la fois *Noble Damoiselle Magdelaine d'Allesso, femme de noble homme messire Pierre Chaillou, conseiller secrétaire du Roy* et les *père et mère* de la demoiselle, *Nobles personnes Iehan d'Allesso, sieur de Nezeau et d'Eraigny, petit nepveu de Monsieur St-François de Paule et damoiselle Marie de la Saullaye.*

Il ne faudrait pas s'en rapporter, pour la lecture des inscriptions, à la photographie, qui n'est pas exacte sur plusieurs points, car il est évident pour moi que les lettres ont été repassées à la craie, afin qu'elles ressortent mieux, mais l'opération a été faite avec quelque négligence. Ainsi l'on n'a pas tenu compte des sigles d'abréviation

à *devant, vivant, femme*, etc. Palustre, en marge de la photographie, a rétabli les altérations.

Il y a une autre erreur plus grave, que je ne sais à qui attribuer. Serait-ce par hasard au graveur ? Palustre ne l'a pas relevée. L'épitaphe fait mourir Madeleine d'Allesso l'an 1683, ce qui est absolument impossible. En effet, cette date ne concorderait pas avec la vie de Germain Pilon et pas davantage avec la parenté du père de la demoiselle, qui est dit *petit neveu de S. François*



Monument funèbre de Madeleine d'Alesso (1583), avec anges sculptés par Germain Pilon, en Touraine.

de Paule; nous sommes ici plutôt au XVIe siècle, ainsi qu'a jugé Lenoir. Je propose donc de substituer 1583 à 1683.

Le panneau inscrit est entouré d'un cadre sculpté, qui se découpe en volutes et festons, et s'agrémente de sculptures en haut relief.

A l'amortissement, fronton brisé, deux têtes d'anges ailées, couchées sur les rampants, pour faire penser au ciel où conduit le trépas, flanquent une tête de mort grimaçante, posée sur deux tibias en sautoir et brisés, couronnée de laurier, car elle triomphe par ses ravages.

De chaque côté, deux anges, aux ailes abaissées, sont assis, dos à dos, sur des coussins cylindriques et rembourrés de laine. Chastement vêtus d'une tunique et d'un manteau, les pieds nus,

ils tiennent des deux mains la torche ardente des funérailles. Leur physionomie est aussi douce qu'expressive et leur attitude, simple et modeste, dénote le ciseau d'un artiste supérieur, comme était Germain Pilon. L'attribution traditionnelle est donc fort acceptable.

En bas, sur le lambrequin central, deux torches en croix sont renversées, en signe de deuil et aussi parce que leur lumière, dans cette position, ne peut que s'éteindre. L'appareil funèbre se complète par la cloche qui a sonné le glas ; mais ce peut être aussi la clochette du clocheteur, annonçant aux carrefours de la ville le décès et les obsèques et précédant, à la sépulture, le convoi funèbre (1).

A droite et à gauche, des armoiries sont apposées sur des cartouches à volutes et cimier. Au côté le plus noble, l'écu ovale présente celles du mari, Pierre Chaillou, qui se blasonnent : *De... au chevron de..., accompagné en chef de deux roses de... et en pointe d'une coquille de...* A gauche, à la droite du spectateur, un autre écu, aussi ovale, met en mi-parti, les coupant par moitié, les armes Chaillou et d'Allesso, qui sont : *de... au sautoir de... cantonné de quatre roses de...*

Enfin, le tableau se compose d'un large encadrement, à moulures unies, pour ne pas nuire à la partie sculptée. Il s'agit simplement de donner au monument un contour sans prétention, pour l'encastrer dans la muraille au-dessus de la dépouille mortelle.

X. Barbier de Montault.

1. X. B. de M., *Œuvr. compl.*, t. XII, p. 308.

L'Agneau.

1. L'AGNEAU. — 2. Symbole du Christ. — 3. Figures de l'Ancienne Loi. — 4. Prophéties. — 5. Loi nouvelle. — 6. Liturgie. — 7. Humanité du Fils de Dieu. — 8. Agneau victime, — 9. Rédempteur et vengeur, — 10. Eucharistique, — 11. Hostie. — 12. Baptême. — 13. Triomphe de l'Agneau. — 14. Martyrs. — 15. L'Agneau dominateur, — 16. Lumière de la Jérusalem céleste, — 17. Époux des âmes. — 18. Résurrection. — 19. *Agnus Dei.* — 20. Évangile. — 21. Bon Pasteur. — 22. Symbole des apôtres, — 23. du fidèle, — 24. du néophyte, — 25. du converti, — 26. de la vie active, — 27. de l'Église, — 28. des vertus de chasteté, modération, humilité, espérance, paix, innocence et douceur, — 29. d'Amos, — 30. Ouvrages à consulter, — 31. Types symboliques.

1. L'Agneau est un des rares animaux du Bestiaire qui ne soit pris qu'en bonne part.

2. Son rôle principal consiste à symboliser le Christ, à cause de son innocence, de sa douceur, de son obéissance et de son utilité. « Christus dicitur agnus propter innocentiam, propter mansuetudinem ; quia Patrem agnovit in cruce obedientia et matrem cura, sicut agnus in magno grege balantem matrem agnoscit ; quia nos refecit carne sua et quia lana sua nos vestit, id est virtutibus » *(Petr. Capuan.)*

Pour le distinguer, on le gratifie alors de l'auréole, du nimbe crucifère et du chrisme et on le place entre deux croix pour indiquer qu'il est une des trois personnes de la Ste Trinité (*lampe du IVe s., pupitre de Ste Radegonde*).

3. Le Christ a été figuré trois fois, dans l'Ancien Testament, par l'agneau : d'abord, celui d'Abel ; puis l'Agneau pascal et enfin le sang de l'Agneau, comme nous le verrons en son lieu.

4. Les prophètes lui ont donné ce nom par avance. Isaie : « Emitte agnum, Domine, dominatorem terræ » (XVI, 1) ; « Quasi agnus coram tondente se obmutescet et non aperiet os suum » (LIII, 7). Jérémie : « Ego quasi agnus mansuetus qui portatur ad victimam » (XI, 19). A l'arc triomphal des églises de Rome, consacré au triomphe de l'Agneau, ces deux prophètes le montrent du doigt.

S. Ambroise, au IVe siècle, avait fait peindre, dans son église de Milan, Jérémie, sanctifié dès le sein de sa mère et voyant le Seigneur sous la forme d'un Agneau pour le sacrifice :

« Hic est Hieremias, sacratus matris in alvo,
Hostia cui Dominus sæpe monstratur ut Agnus ».

5. S. Jean-Baptiste a montré le Christ, en disant de lui : « Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi » (S. Joann., I, 29). C'est pour cela que l'iconographie lui met en main l'agneau, ce qui lui vaut, dans le *Triumphus Christi*, attribué à Juvencus, le qualificatif d'*agnifer* (Didron, *Hist. de Dieu*, pp. 328, 329)

S. Pierre, dans sa première épître (I, 18-19), l'appelle l'Agneau immaculé. « Redempti estis... pretioso sanguine quasi agni immaculati Christi et incontaminati ».

S. Jean, dans l'Apocalypse, répète ce terme symbolique jusqu'à trente et une fois.

6. La liturgie, continuant la tradition, invoque l'Agneau jusqu'à trois fois avant la communion : « Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, dona nobis pacem ». Les litanies des Saints et de la Vierge se terminent à peu près de la même manière : « Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine ; Agnus etc., exaudi nos, Domine ; Agnus, etc., miserere nobis ».

7. L'Agneau signifie l'abaissement du Fils de Dieu fait homme. A Cluny, une pierre sculptée, provenant de l'ancienne abbaye et qui est attribuable au XII[e] siècle, le proclame grand dans le ciel, mais petit sur la terre :

« In celo magnus, hic parvus sculpor et Agnus ».

Suger, combinant les deux symboles, fait ouvrir le livre aux sept sceaux à la fois par le lion et l'Agneau, sur une verrière de St-Denis (XII[e] siècle), qu'il explique par ce distique, où le lion signifie la divinité et l'Agneau l'humanité du Christ :

« Qui Deus est magnus librum Leo solvit et Agnus,
Agnus sive Leo fit caro juncta Deo ».

Au tombeau de Junius Bassus, conservé dans les souterrains de la basilique Vaticane et qui date du IV[e] siècle, à la frise, le Christ est mis en scène sous la forme d'un agneau, que baptise S. Jean, qui ressuscite Lazare et opère la multiplication des pains (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 337). Au baptême, la colombe divine plane sur sa tête, comme sur la lampe du IV[e] siècle (Martigny, *Dict. des antiq. chrét.*, 2[e] édit., p. 28), car il a été prophétisé : « Et requiescet super eum spiritus Domini » (Isaïe, XI, 2).

8. L'Agneau de Dieu, car c'est le nom que lui assigneront à la fois l'Église et l'archéologie, peut être envisagé comme rédempteur et triomphateur. Il nous a rachetés par l'effusion de son sang sur la croix et continue à nous appliquer le bienfait de la rédemption par les deux sacrements d'Eucharistie et de Baptême.

S. Paulin, au V[e] siècle, affirme que la croix transforme l'Agneau en victime :

« Sanctam fatentur crux et agnus victimam ».

S. Augustin fait de l'Agneau le symbole de la passion : « Leo victus est sæviendo, Agnus vicit patiendo » (*Enar. in Psalm.* CXLIX). Or elle commença à la circoncision, ainsi marquée dans un calendrier allemand du IX[e] siècle :

« Prima dies Jani qua circumciditur Agnus ».

Un manuscrit du IX[e] siècle, où sont figurés les quatre animaux, substitue l'Agneau au bœuf et fait dire à S. Luc :

« Agnus qui moritur, nova gratia, Christus habetur ».

Herrade de Lansberg, dans l'*Hortus deliciarum*, a manifesté par trois symboles les trois étapes de la vie mortelle du Christ : l'Agneau représente son immolation, le lion sa résurrection et l'aigle son ascension.

« Agnus in hoc, leo fortis in hoc surrexit ; et } ales ».
Astra petens, agnilos trahit ad se spiritu }

S. Paulin, décrivant les sujets symboliques qu'il avait fait représenter dans sa basilique de Nole, montre le Christ, Agneau blanc, debout au pied de la croix, qu'il a rougie de son sang et victime innocente qu'immole une mort injuste :

« Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in Agno,
Agnus ut innocua injusto datus hostia letho ».

9. L'immolation a pour conséquence directe la rédemption par la croix.

Au ciborium de St-Marc de Venise, l'Agneau, enveloppé d'une auréole, est plaqué au centre d'une croix (XI[e] siècle) : *Agnus crucifigitur cum iniquis* (*Ann. arch.*, t. XXVI, p. 213). Sur la Vierge ouvrante du Louvre (XIII[e] siècle), il surmonte, également dans une auréole, la scène de la crucifixion (*Ibid.*, t. XX, p. 181).

S. Ambroise, dans une hymne pour le temps de Pâques, fait cuire l'Agneau sur l'arbre de la croix ; invités à la cène, où il est servi, nous buvons son sang, nous mangeons sa chair et par là nous vivons de la vie même de Dieu.

« Ad cœnam agni providi...
Cujus corpus sanctissimum

In ara crucis torridum,
Cruore ejus roseo
Gustando vivimus Deo ».

Au VIe siècle, S. Fortunat, évêque de Poitiers, disait, dans une strophe de ses hymnes, que le doux Agneau, qui est le Christ, en se faisant victime, sur la croix, par amour pour nous, nous avait arrachés à la gueule du loup infernal :

« Mitis amore pio pro nobis victima factus
Traxit ab ore lupi qua crux sacer Agnus oves ».

Une séquence du moyen âge revient sur la même pensée :

« Hic est Agnus qui pendebat
Et in cruce redimebat
Totum gregem ovium ».

La séquence de la messe de Pâques qui paraît avoir été composée au XIIIe siècle et que le Missel Romain a maintenue, s'exprime ainsi dans une de ses plus belles strophes : L'Agneau innocent, le Christ, a réconcilié avec son Père les brebis égarées et coupables de son bercail :

« Agnus redemit oves,
Christus innocens Patri reconciliavit peccatores ».

Un trope du *Benedicamus*, du XIVe siècle, insiste sur le rôle de l'Agneau, qui enlève la tache originelle et, par la croix, la dépouille de l'enfer, sa mort étant pour nous la résurrection :

« Mundus ovans repletur gaudio,
Agni Dei quem immolatio
Expiavit ab Adæ vitio.
Non meritis, sed sola gratia
Infernorum abstulit spolia.
Tulit Christus crucis supplicia,
Infernorum abstulit spolia
Et surrexit in die tertia.
Mors illius est resurrectio ;
Nos reddidit cœli palatio ».

L'idée de victime du rachat ressort surtout de ce texte de l'Apocalypse, où les âmes des martyrs crient vengeance : « Vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum Dei... et clamabant voce magna, dicentes : Usquequo, Domine, sanctus et verus, non judicas et non vindicas sanguinem nostrum de iis qui habitant in terra ? » (VI, 9-10). L'Agneau est donc en même temps rédempteur et vengeur.

A St-Benoît-sur-Loire, une sculpture du XIIe siècle montre l'Agneau debout sur un autel, au-dessous duquel sont les âmes des martyrs (*Bullet. mon.*, 1856, p. 123). C'est une loi de l'Église que le saint sacrifice ne peut être offert que sur un autel, où, au moment de la consécration, ont été déposées des reliques de martyrs.

10. Passons à l'Agneau eucharistique, que S. Zénon de Vérone a indiqué aux néophytes comme leur nourriture par son lait : « Agnus suum lac beatum vagitu hiantibus vestris labiis indulgenter infudit ». Or ce lait, selon S. Ambroise, se confond avec le vin, annoncé dans le Cantique des Cantiques : « Bibi vinum meum cum lacte meo » (V. I).

Hincmar, archevêque de Reims, à la fin du IXe siècle, disait que l'Agneau nous nourrit de sa chair et nous abreuve de son sang :

« Agnus mundi, proprio nos corpore pascens,
In nobis manet, mansio nostra fiat.
Agnus, fons vitæ, proprio nos sanguine potans,
Semper more suo debuit atque rogat ».

On lit, dans la vie de S. Anschaire, moine de Corbie, composée, vers l'an 1050, par Gualdo, religieux de cette abbaye, que le sang du Christ, qui coule sur l'autel, est celui de l'Agneau, immolé pour le salut du monde, et dont la chair devient la nourriture par laquelle nous méritons le ciel, en sorte que notre âme est transformée au sépulcre même du Sauveur :

« Verus in altare Christi de corpore sanguis
Stillat, et occisi pro mundo carnibus agni
Vescimur in terra, per quod revocamur ad astra ;
Fitque per hoc epulum Domini mens nostra sepulcrum ».

Quand le prêtre, avant la communion, présente l'hostie aux fidèles, il leur dit avec S. Jean : « Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi ». Voici un des tropes de l'*Agnus Dei*, à St-Gall (XIVe s.) :

« Danielis prophetia
Quem prædixit, hunc Maria
Virgo Deum genuit.
Jam descendit ut mactetur,
Plebs fidelis jocundetur,
Ecce Christus sumitur.
Vitam confert Agnus ille
Cui canunt chori mille :
Verum corpus sumite ».

Une plaque de cuivre gravée, qui date de la fin du XIIe siècle, a dû servir de couverture à un évangéliaire et qui appartient au musée de Cluny (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 326), figure au centre

un Agneau, caractérisé par le nimbe et l'étendard crucifères.

L'inscription qui l'entoure rappelle que cet agneau a supprimé les actes ou sacrifices charnels de l'ancienne loi, lorsqu'il s'est fait lui-même victime unique de la loi nouvelle.

« Carnales actus tulit Agnus hic hostia factus. »

L'Agneau eucharistique apparaît, au moyen âge, simultanément sur tous les objets en rapport avec l'Eucharistie, comme le calice, la patène, le ciboire, l'autel, la nappe, le chancel, l'encensoir.

Sur un calice allemand du XIIe siècle, l'Agneau divin, dont le sang remplit la coupe à la consécration, est dit le remède efficace pour le monde contre la maladie du péché.

« Peccati morbis hoc Agno solvitur orbis ».

Le calice de Ste-Marie-Majeure, à Rome, (XIVe s.), qui groupe sur le nœud tous les symboles zoologiques du Sauveur, n'y oublie pas l'Agneau.

Sur la patène, dite de S. Pierre Chrysologue, mais qui en réalité n'est que du XIIe siècle et que possède l'église St-Cassien d'Imola, l'Agneau est couché sur un autel. L'inscription insinue qu'il pleure fixé sur l'autel de sa croix, victime pour laver la souillure imprimée à toute sa race par notre premier père :

« Quem flens tunc cara crucis Agnus fixit in ara,
Hostia fit gentis primi pro labe parentis ».

La niellure d'une patène allemande du XIIe siècle, qui appartient à l'abbaye de St-Pierre de Salzburg, fait délivrer l'univers, par l'Agneau, de la maladie du péché :

« Peccati morbis hoc Agno solvitur orbis ».

Une pyxide du XIIIe siècle, qui a fait partie de la riche collection Debruge, inscrit autour de l'agneau portant l'étendard de la croix:

« Intus portatur per quot mundus salvatur
Credenti magnum tollit peccata per annum ».

Le dernier vers est obscur. Je crois qu'il faut restituer *agnum* au lieu d'*annum*, qui n'a pas de sens : le moyen âge a souvent écrit *angnus* pour *agnus*.

La cathédrale de Besançon possède un autel du haut moyen âge, où l'Agneau, accompagné du chrisme, tient l'étendard du salut.

« Hoc signum præstat populis cœlestia regna ».

Un autel portatif du XIe siècle, conservé en Allemagne, remémore les paroles de S. Jean, héraut du Christ : Voici l'Agneau de Dieu, qui enlève les crimes du monde. C'est, en effet, sur l'autel qu'au saint Sacrifice l'Agneau s'immole pour effacer nos péchés.

« Plus valuit cunctis Johannes voce preconis
Inquit : En Agne Dei, tollit qui crimina mundi ».

Au IXe siècle, l'archevêque de Lyon, S. Rémy, reçut en don une nappe ouvragée, qui, en 1671, se voyait encore dans l'église St-Étienne de cette ville. L'Agneau y était brodé et invoqué pour avoir pitié de nous et nous délivrer de nos fautes. Pain vivant, il fournit une nourriture céleste et il abreuve de son propre sang. Pour participer à ce banquet, il faut sonder son cœur, en ouvrir au prêtre les secrets, afin que les taches qui le souillent disparaissent, pardonner les offenses et déposer toute colère :

« Agne Dei, mundi qui crimina dira tulisti,
Tu, nostrî miserans, cunctos absolve reatus.
Hic panis vivus cœlestisque esca paratur
Et cruor ille sacer qui Christi ex carne cucurrit.
Qui cupit hoc epulum sanctumque haurire cruorem,
Se prius inspiciat cordisque secreta revolvat
Et quidquid tetrum conspexerit et maculosum
Diluat, offensas omnesque relaxet et iras ».

M. Rohault de Fleury a cité, dans la *Messe*, un chancel, destiné à clore le sanctuaire, dont l'ornement principal est l'Agneau : il existe à St-Marc de Venise et est attribué au VIe siècle.

L'encensoir de Théophile, si bien interprété par Viollet-le-Duc (*Annal. arch.*, t. VIII, p. 95), représente la Jérusalem céleste avec l'Agneau pour couronnement : « In summitate turris propugnacula in circuitu, in quorum medio formabis Agnum et in capite ejus coronam et crucem ». (*Divers. art. sched.*, lib. III, pp. 59).

11. L'Agneau s'est fait hostie : on le voit, en conséquence, imprimé sur les fers à hosties du XIIIe siècle (*Ste-Croix de Poitiers*, *Mus. ecclésiol. du dioc. d'Angers*), parce qu'il est le *pain* spirituel qui nourrit l'âme. Une patène du XIIe siècle, gravée dans les *Annales archéologiques* (t. III, p. 206) et les *Caractéristiques des saints* (p. 596) le nomme ainsi : *Agnus Dei panis vivus*.

12. L'Agneau, innocent et sans tache, nous veut également purs, et pour cela il a institué le

baptême. Le bréviaire romain, au 23 novembre, rapporte ce trait dans la légende du pape S. Clément : « Qui cum in eruendis et secandis marmoribus aquæ penuria laborarent, Clemens, facta oratione, in vicinum collem ascendit, in cujus jugo vidit agnum dextero pede fontem aquæ dulcis, qui inde scatebat, attingentem ; ubi omnes sitim expleverunt eoque miraculo multi infideles ad Christi fidem conversi, Clementis etiam sanctitatem venerari cœperunt ». Les antiennes de laudes reviennent sur le miracle : « Vidi supra montem agnum stantem, de sub cujus pede fons vivus emanat, fluminis impetus lætificat civitatem Dei. Omnes gentes per gyrum crediderunt Christo Domino ».

Cette vision prit corps au baptistère de Latran, où Constantin fit verser par un agneau l'eau baptismale : « In labro fontis baptisterii agnum ex auro purissimo, fundentem aquam. Ad dexteram agni, Salvatorem ex argento purissimo. In læva agni, beatum Joannem Baptistam ex argento, tenentem titulum scriptum qui hoc habet : « *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi* » (*Lib. pontif., in vit. S. Sylvestri*).

Le Sauveur a donné l'exemple, selon le sacramentaire d'Autun, qui est du IXe siècle : « Tinguitur agnus aqua mundi qui crimina tollit ».

S. Jean, sur le sarcophage de Junius Bassus, est aussi Agneau baptisant l'Agneau divin (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 337).

13. Le triomphe de l'Agneau élevé sur un trône, « in medio throni » (*Apoc.*, V, 6), est essentiellement apocalyptique. « Et cum aperuisset librum, quatuor animalia et viginti quatuor seniores ceciderunt coram agno... et cantabant canticum novum, dicentes : Dignus es, Domine, accipere librum et aperire signacula ejus, quoniam occisus es et redemisti nos Deo in sanguine tuo... et audivi vocem... dicentium voce magna : Dignus est agnus, qui occisus est, accipere virtutem et divinitatem et sapientiam et fortitudinem et honorem et gloriam et benedictionem » (V, 8-12).

Ces sept substantifs expriment les sept dons de l'Esprit-Saint. « Agnum,... habentem cornua septem et oculos septem, qui sunt septem spiritus Dei, missi in omnem terram » (*Apoc.*, V, 6). Sur une miniature de la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris (XIIIe siècle), comme sur un vitrail de la même époque, à la cathédrale d'Auxerre, l'Agneau qui ouvre le livre a au front sept cornes et six yeux disposés sur son cou (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 340).

Une miniature carlovingienne, où les vingt-quatre vieillards, exprimant le ciel, vénèrent l'Agneau, adoré aussi par la terre et la mer, explique ce sujet symbolique par ces vers d'Alcuin :

« Omnia quæ præsens tellus producit alendo
Et maris hæc facies limbo circumvenit amplo,
Agne, Deum solio semper venerantur in alto.
Sanguine qui fuso tersisti crimina secli
In cruce, tu, Karoli detergas vulnera regis ».

Une miniature du XIIIe siècle représente Dieu le Père, assis en majesté et tenant sur son genou gauche le livre fermé dont l'Agneau vient rompre les sept sceaux. Sur la patène de Hildesheim (XIIe siècle), l'inscription porte que c'est un signe de triomphe et une invitation à la pâque nouvelle :

« Victima quæ vicit septem signacula solvit :
Ut comedas pascha, scandes cœnacula celsa ».

L'Apocalypse semble réserver ce rôle au lion : « Ecce vicit leo de tribu Juda, radix David, aperire librum et solvere septem signacula ejus » (V, 5). Cependant il n'en fut pas comme le demandait « unus de senioribus », car S. Jean vit l'Agneau debout ouvrir le livre : « Et venit et accepit de dextera sedentis in throno librum et cum aperuisset librum » (V, 7, 8).

L'office de Pâques, au XIIe siècle, parle de l'Agneau innocent qui, par sa résurrection, triomphe de la tyrannie du démon et ouvre le livre que la loi avait fermé. Dès lors la loi, laissant l'ombre, se dirige en hâte vers la lumière de la réalité :

« Resurrexit hodie
Agnus innocencie ;
Triumphavit tyrannum
Nequicie ».

« Librum quem leo clauserat
Agnus aperit ;
Virgo peperit.
Lex ad lucem properat,
Umbram deserit ».

L'Agneau triomphant porte, en iconographie, le nom d'Agneau pascal, qui remémore la Résur-

rection du jour de Pâques. Les villes de Toulouse et de Rouen l'ont adopté pour meuble de leurs armoiries, de même la famille Pascal en a fait des *armes parlantes*, pour employer l'expression du blason.

Les croix processionnelles opposent constamment le triomphe à la mort, c'est-à-dire que sur la face on voit le Christ mourant et, au revers, le Christ en majesté ; souvent aussi à la majesté est substitué l'Agneau de Dieu, dont les quatre animaux, comme dans l'Apocalypse, acclament la victoire. Guillaume Durant fait allusion à cet usage : « Non enim Agnus Dei in cruce principaliter depingi debet ; sed, homine depicto, non obest Agnum in parte inferiori vel posteriori depingi, cum ipse sit verus agnus qui tollit peccata mundi » (*Rat. div. off.*, l. I, c, 3).

Sur les mosaïques romaines (SSts-Côme-et-Damien, VI[e] siècle), les vingt-quatre vieillards exaltent l'Agneau, à l'arc triomphal, c'est-à-dire à l'entrée du sanctuaire; de même au XII[e] siècle, au portail de l'abbatiale d'Airvault(Deux-Sèvres).

Dans le *Triomphe de l'Agneau*, peint, d'une manière magistrale, au XV[e] siècle, par van Eyck et conservé à Gand, l'Agneau, acclamé par la multitude des élus, est debout sur un autel pour attester son immolation, qui lui vaut les honneurs divins. S. Jean a vu, dans l'Apocalypse, l'Agneau comme mort, « tamquam occisum » et cependant il est debout « stantem » (V, 6), parce que, ressuscité, il a repris la vie. Dans les représentations du moyen âge, il est toujours debout, en signe de victoire sur la mort.

Son triomphe s'exprime alors de plusieurs manières : d'abord, par son attitude ; à l'époque primitive, et depuis le XVII[e] siècle, on l'a couché sur la croix ou sur le livre aux sept sceaux, mais il est plus exact de le figurer sur ses pattes. Puis il arbore la croix, devenue trophée de victoire. Souvent, il y flotte un étendard, marqué du signe de la croix rédemptrice, pour rallier autour de lui ceux qu'il invite à le suivre, car il a la tête tournée en arrière comme pour les appeler et les encourager. De son flanc percé coule un jet de sang qui tombe dans un calice, pour attester que le sacrifice eucharistique est le prolongement du sacrifice du Calvaire. Ainsi le voit-on sur les anciens *Agnus Dei*.

14. La liturgie s'est approprié la vision de S. Jean dans l'Apocalypse, et elle montre les martyrs, vêtus de blanc, parce qu'ils ont lavé leurs robes dans le sang de l'Agneau : « Istorum est enim regnum cœlorum, qui contempserunt vitam mundi et pervenerunt ad præmia regni et laverunt stolas suas in sanguine Agni ». — « Candidi facti sunt Nazaræi ejus, splendorem Deo dederunt et sicut lac coagulati sunt. Candidiores nive, nitidiores lacte » (*Comm. des martyrs*).

Aussi, dans le *Te Deum*, cette exclamation : « Te martyrum candidatus laudat exercitus », n'est-elle que l'écho de l'art contemporain, qui ne donne au Christ, aux apôtres et aux martyrs que des vêtements blancs.

Le second privilège des martyrs, et surtout des vierges, est de demeurer avec l'Agneau et de le suivre partout. Le bréviaire a emprunté ces textes à l'Apocalypse pour l'office des Saints Innocents : « Hi sunt qui cum mulieribus non sunt coinquinati, ideo regnant cum Deo et Agnus Dei cum illis. Isti sunt qui venerunt ex magna tribulatione et laverunt stolas suas in sanguine Agni. Isti sunt qui non inquinaverunt vestimenta sua, ambulabunt mecum in albis, quia digni sunt. Virgines enim sunt et sequuntur Agnum quocumque ierit. Innocentes pro Christo infantes occisi sunt, ab iniquo rege lactentes interfecti sunt ; ipsum sequuntur Agnum sine macula et dicunt semper : Gloria tibi, Domine ».

15. Une des antiennes de la troisième semaine de l'Avent emprunte à Isaïe l'idée de domination sur la terre par l'Agneau: « Emitte Agnum, Domine, dominatorem terræ, de petra deserti, ad montem filiæ Sion». Telle est l'idée mystique qui a dirigé l'art. Dès les premiers siècles, on voit, sur les sarcophages et les mosaïques, l'Agneau, debout sur un tertre, d'où coulent les quatre fleuves qui arrosent la terre (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 333). Je citerai de préférence une fresque du cimetière des Sts-Pierre-et-Marcellin, à Rome, qui est du V[e] siècle (*Annal. arch.*, t. XXIV, p. 164). La montagne se maintient encore, au XVI[e] siècle, sur la patène de S. Jean du Doigt (*Ibid.*, t. XIX, p. 345).

Ce n'est pas seulement la terre que l'Agneau domine, il est encore élevé sur la montagne de Sion, car il règne aux cieux : « Et vidi et ecce

Agnus stabat super montem Sion » (*Apoc.*, XIV, 1). Il en est la lumière ; cette lumière, sur les monuments, a été exprimée par l'auréole radieuse qui l'entoure: « Lucerna ejus est Agnus » (*Apoc.*, XXI, 22). La récompense du fidèle est la vue même de l'Agneau. Sur la châsse de S. Vaury (Creuse), peinte au XIIe siècle, la mort du pieux solitaire occupe l'auge et le triomphe de l'Agneau le toit qui la domine.

16. Le diacre Florus, qui écrivait au IXe siècle, dans sa description des peintures d'une église de Lyon, montre l'Agneau éclairant la Jérusalem céleste et faisant jaillir d'une source unique les quatre fleuves du Paradis.

« Vivaque Hierusalem, Agno illustrante refulgens,
Quattuor uno agitat paradisi flumina fonte ».

17. L'antienne de *Magnificat* pour la seconde fête de Ste Agnès, le 28 janvier, dit que l'Agneau est le Christ son époux: « Stans a dextris ejus, agnus, nive candidior, Christus sibi sponsam et martyrem consecravit ». Cet agneau se constate, dès le VIe siècle, près de la vierge martyre, sur la mosaïque de St-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne ; au XIVe siècle, elle le tient dans ses bras, au *Sacro Speco* de Subiaco et, pour affirmer son identité, sa tête est entourée du nimbre crucifère.

L'Agneau convoque les élus à ses noces mystiques : « Beati qui ad cœnam nuptiarum Agni vocati sunt » (*Apoc.*, XIX, 8), festin annoncé par le Christ sous forme de parabole: « Simile factum est regnum cœlorum homini regi, qui fecit nuptias filio suo » (S. Matth., XXII, 2). C'est pourquoi S. Ambroise a fait une hymne qui commence ainsi : « Ad cœnam Agni providi », ce que l'Église répète, au temps pascal, sous cette autre forme : « Ad regias Agni dapes ».

18. Sur les tombes, l'Agneau de Dieu est le gage de la résurrection, de l'élection et de la vie éternelle. Un sarcophage du XIIIe siècle, exposé dans le cloître de St-Louis des Français, à Rome, n'a pas d'autre sculpture que l'Agneau triomphant, qui semble dire avec la liturgie : « Ego sum resurrectio et vita; qui credit in me, etiamsi mortuus fuerit, vivet et omnis qui vivit et credit in me, non morietur in æternum » (*Ant.* du Benedictus, *à l'office des morts*).

C'est demander en même temps au juge suprême de se montrer doux agneau et non lion terrible, suivant la formule d'Hermann de Werden :

« Sicut erit reprobis hujus gravis ira leonis,
Sic justis hilaris, mitis ut agnus erit ».

Les *Distinctions monastiques* complètent la pensée :

« Est princeps magno tumidis leo, mitibus agnus ».

19. Un des symboles les plus anciens et les plus fréquents dans la tradition ecclésiastique est l'*Agnus Dei*, médaillon de cire blanche, frappé à l'effigie de l'Agneau de Dieu, avec l'invocation : *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*, que le pape consacre tous les sept ans, et à qui l'Église a reconnu les vertus des sacramentaux. Lorsque, le samedi *in albis*, le diacre apostolique les a présentés au pape, celui-ci en fait la distribution aux dignitaires de sa cour, après la communion de l'officiant.

20. A St-Gall, le *conductus* de l'Évangile (XIVe s.) chante l'Agneau mourant :

« Alleluia canite
Agno morienti ».

L'Agneau de Dieu a sa place marquée sur la couverture de l'évangéliaire (dôme de Milan, Ve s. ; Tournai, XIIe s.) et aussi à l'ambon où se chante l'évangile (St-Césaire, à Rome, XIIIe s.). Il est sculpté sur le pupitre où Ste Radegonde posait le livre saint, qui servait à ses méditations (Ve s.). D'où résulte que l'Agneau de Dieu nourrit l'âme de sa doctrine, comme il a été prophétisé par Jérémie : « Et dabo vobis pastores juxta cor meum et pascent vos scientia et doctrina » (III, 15).

21. Le Christ n'est pas seulement l'Agneau, il est aussi le Pasteur et, en cette qualité, il invite à entrer au bercail, qui est l'Église.

Le XIIe siècle a sculpté un agneau pascal au linteau de la porte de l'église de Ste-Pudentienne, à Rome, et inscrit ces deux vers autour du médaillon qui le renferme comme dans une auréole circulaire :

« Hic Agnus mundum restaurat sanguine lapsum,
Mortuus et vivus, idem sum Pastor et Agnus ».

Agneau mort, et cependant toujours vivant, bon Pasteur encore, il restaure par son sang le monde déchu et continue à appliquer aux fidèles le

bienfait de la rédemption accomplie sur la croix.

Sedulius a écrit à son sujet, au Ve siècle, les vers suivants :

« . . . . ut semita vitæ
Ad caulas me rectis agat, qua servat amœnum
Pastor ovile bonus, qua vellere prævius albo
Virginis agnus ovis grexque omnis candidus intrat ».

Sur un bas-relief de bronze doré, découvert dans le Latium, l'Agneau, avec sa croix, se tient debout sous une porte et dit: *Ego sum ostium et ovile ovium.*

Le bon Pasteur a,à ses pieds, des agneaux qui le regardent avec amour, sujet fréquent dans les catacombes de Rome et l'iconographie des premiers siècles. C'est la traduction littérale de ce passage d'une épître de S. Paulin : « Idem agnus et pastor reget nos in sæcula, qui nos de lupis agnos fecit earumque nunc ovium pastor est ad custodiam, pro quibus fuit agnus in victimam ».

A Ravenne, dans l'église de Galla Placidia,une mosaïque du Ve siècle montre Jésus, assis sur un tertre et caressant un agneau de la main droite, tandis que les cinq autres, placés à sa gauche, semblent réclamer la même faveur.

Le Christ étant à la fois agneau et pasteur, il s'en suit que l'Agneau de Dieu a pu très convenablement figurer, au XIIIe siècle, dans l'œil de la volute de la crosse, puisqu'elle est l'insigne de la charge pastorale dans l'Église (*Crosse du XIVe siècle*, dans les *Mélang. d'archéologie*, t. IV, p.204 et les *Caractèr. des Saints*, p. 114.)

L'Agneau prête sa blanche toison à la confection du pallium, qui rappelle plus particulièrement aux archevêques, primats et patriarches leur sublime fonction de pasteurs, parce qu'ils sont placés en un poste plus éminent que les simples évêques.

22. L'Agneau symbolise l'apôtre, qui doit se faire remarquer par sa mansuétude. « Agnus apostoli, ut (S. Matth., X, 16): *Ecce ego mitto vos sicut agnos inter lupos* » (Rab. Maur.) — « Agni etiam dicti sunt ejus imitatores, quorum præcipui sunt apostoli et cæteri ejus perfecti discipuli, quibus ipse dixit: *Ecce ego*, etc. » (*Dist. mon.*)

« Considerandum nobis est quia, sicut agni inter lupos mittimur, ut sensum servantes innocentiæ, morsum malitiæ non habeamus. Qui enim locum prædicationis suscipit, mala inferre non debet sed tolerare ut ex ipsa sua mansuetudine iram sævientium mitiget et peccatorum vulnera in aliis ipse afflictionibus vulneratus sanet. Quem etsi quando zelus rectitudinis exigit ut erga subjectos sæviat, furor ipse de amore sit, non de crudelitate; quatenus et jura disciplinæ foris exhibeat et intus paterna pietate diligat quos foris quasi insequendo castigat » *(Homil. XII S. Gregor.)*

A Rome, les mosaïques absidales montrent souvent les apôtres sous l'aspect de douze agneaux sortant des villes de Bethléem et de Jérusalem et se dirigeant vers l'Agneau de Dieu (*Sts-Côme-et-Damien*, VIe s., *Ste-Praxède*, IXe s.).

Sur un sarcophage du IVe siècle, au musée de Latran, les douze agneaux sont placés en avant des douze apôtres, présidés par le Bon Pasteur. Pour le défunt, ils répondent à ce texte liturgique de la recommandation de l'âme : « Orent pro eo omnes sancti apostoli quibus a Domino data est potestas ligandi atque solvendi ».

Un bas-relief, en marbre,qui orne le flanc septentrional de St-Marc de Venise et remonte au haut moyen âge, figure l'Agneau de Dieu O AMNOC, sur un trône, entouré de douze Agneaux, désignés par cette inscription : OI ΑΓΙΟΙ ΑΠΟCΤΟΛΟΙ.

Quand deux Agneaux, sur une tombe des premiers siècles, sont affrontés devant l'Agneau de Dieu ou l'âme du défunt, ils symbolisent les deux chefs du Collège apostolique, S. Pierre et S. Paul et l'admission au séjour de la félicité éternelle.

23. L'Agneau, c'est le fidèle, confié à la garde du pasteur suprême : « Agnus, simplices et innocentes, ut (S. Joann., XXI, 16): *Pasce agnos meos* » (Rab. Maur.) — « Per agnos designati sunt incipientes, infirmiores boni, in Ecclesia, qui præ cæteris abundantiori indigent alimento et cura. Unde Dominus bis dixit Petro : *Pasce agnos meos* » *(Dist. mon.)* — « Agnellos autem cum dicit Christus, simplices significat pueros, ut qui sint secundum genus non viri, sed agni et oves » (Clem. Alexandr. *Pædag.*, lib. I, c. 5).

Sur un marbre de Rome, qui date du VIe siècle et que Rohault de Fleury a gravé dans la *Messe*

(t. IV, pl. CCLXXIV), l'Agneau s'élance vers le calice eucharistique pour s'y abreuver.

Sur un couvercle de sarcophage du musée de Latran (IVe siècle), six Agneaux, tenant une couronne à la bouche, en signe de récompense, se dirigent vers S. Pierre et S. Paul, qui représentent le ciel, planté de palmiers.

A Fondi, S. Paulin fit exécuter une mosaïque où la croix symbolisait le souverain juge ; à droite, était un groupe de six Agneaux, pour représenter les élus.

« Et quia celsa (crux) quasi judex de rupe superstat,
Bis geminæ pecudis discors agnis genus hœdi
Circumstant solium ; lævos avertitur hœdos
Pastor et emeritos dextra complectitur agnos ».

24. L'Agneau représente encore le néophyte, purifié par l'eau du Baptême et autrefois vêtu symboliquement, pendant huit jours, de vêtements blancs. Le second répons des matines du samedi *in albis* nous révèle cet autre sens mystique : « Isti sunt Agni novelli, qui annuntiaverunt alleluia ; modo venerunt ad fontes, repleti sunt claritate. In conspectu Agni amicti sunt stolis albis et palmæ in manibus eorum ». Ces mêmes paroles sont répétées au pape, lorsque le sous-diacre apostolique, le samedi *in albis*, lui apporte les *Agnus* bénits, ce qui prouve que ces mêmes *Agnus* sont un symbole des nouveaux baptisés.

S. Paulin de Nole adressa ces vers à Sulpice-Sévère, pour qu'il les fît graver, à Tours, dans son baptistère :

« Inde parens sacro ducit de fonte sacerdos
Infantes, niveos corpore, corde, habitu,
Circumdansque rudes festis altaribus agnos,
Pura salutiferis imbuit ora cibis.
Hinc senior sociæ congaudet turba catervæ :
Alleluia novis balat ovile choris ».

25. S. Augustin, dans un de ses sermons, commentant la lapidation de S. Étienne, observe que le martyr est un Agneau, c'est-à-dire une victime, et que Saul, qui assiste à l'exécution, devient aussitôt un doux Agneau. « Dulcissima pictura hæc est, ubi videtis sanctum Stephanum lapidari, videtis Saulum lapidantium vestimenta servantem : ille tunc Agnus erat, ille autem lupus erat, modo autem ambo agni sunt » (S. Augustin., *Serm.* CCCXVI).

26. La *Clavis* de Méliton fait de l'agnelle le symbole de la vie active : Agna, vita activa : *Agat pœnitentiam et offerat agnam de grege* (Levitic., V, 6). De même S. Grégoire le Grand : « Agna vita activa... Nota quod agna de gregibus sumitur, quia multorum exemplis activæ vitæ studium reformatur ».

Le type de la vie active est Ste Cécile. Sa légende porte actuellement dans le bréviaire : « Domine Jesu Christe, pastor bone, seminator casti consilii, suscipe seminum fructus quos in Cœcilia seminasti. Cœcilia famula tua quasi apis tibi argumentosa deservit, nam sponsum, quem quasi leonem ferocem accepit, ad te quasi agnum mansuetissimum destinavit ». Le plus ancien texte, qui est celui de Siméon Métaphraste, met *agna* au lieu de *apis*. Le sens obvie l'exige : l'agnelle offre au berger divin le *lion féroce* qu'elle a transformé en *Agneau très doux*.

27. Exceptionnellement, l'Agneau se réfère à ceux qui, dans l'ancienne loi, ont cru au Christ. Ainsi, Moïse, au tombeau de Junius Bassus, est deux fois figuré en Agneau, frappant le rocher et recevant des mains de Dieu les tables de la loi (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 337) ; de même, les trois jeunes Hébreux de la Fournaise sont symbolisés par trois Agneaux dans les flammes.

Les deux groupes de six Agneaux chacun, qui sont si communs sur les mosaïques romaines, symbolisent, non seulement les apôtres, mais aussi l'Église des fidèles, réunis désormais en un seul bercail, parce que les deux villes d'où ils sortent représentent, suivant les Pères, le judaïsme et la gentilité. Sur le fond de verre doré du musée chrétien, il n'y a que six Agneaux en tout (Martigny, *Dict.*, p. 29).

28. L'Agneau est le symbole de plusieurs vertus : la *chasteté*, la *modération*, l'*humilité*, l'*espérance*, la *paix*, l'*innocence*, la *douceur*.

L'Agneau sans tache symbolise la chasteté. Pétrarque, dans le triomphe de cette vertu, lui donne pour enseigne un « Agneau blanc sur champ vert ».

Dans une fresque du cimetière de Calixte, la chaste Susanne, SVSANNA, a été peinte sous la forme d'un Agneau entre deux loups, SINIORIS (Martigny, *Dict. des ant. chrét.*, 2e édit., p. 747).

Parmi les plantes anti-aphrodisiaques il en est

une à qui l'on a donné le nom d'*Agnus castus*, pour exprimer sa vertu, qui consiste à rendre chaste comme l'agneau.

Dans l' *Hortus deliciarum* (XIIe s.), au combat des vices et des vertus, la Modération, qui

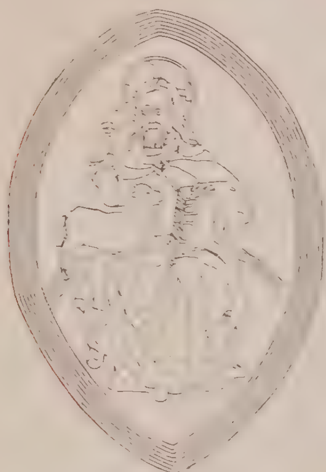


Fig. 1.

attaque la colère, reçoit d'un ange son bouclier, sur lequel est peint un Agneau dans les flammes, c'est-à-dire victime résignée.

Dans les fresques si curieuses de la *Ragione* de



Fig. 2.

Padoue (XIVe s.), l'Humilité tient un Agneau dans son giron et dit : *Humilitas abitat in me.* Ce motif a été répété, à l'époque moderne, dans l'église de Sainte-Thérèse, à Rome.

« A la cathédrale d'Auxerre, dit Didron (*Annal. arch.*, t. XX, p. 297), sur les hautes verrières du sanctuaire (qui sont du XIIIe siècle), l'écusson (de l'Espérance) ne porte pas une croix (comme au portail d'Amiens, à la même date), mais l'Agneau de Dieu, c'est-à-dire Jésus-Christ sous l'apparence de son principal symbole. Ainsi le créateur même de l'Espérance se donne à son fidèle au milieu des chances incertaines du combat ». Je rectifierais ainsi cette interprétation : l'Agneau, dont la possession au ciel formera la récompense du vainqueur, après le combat de la vie, est montré comme le but final de notre espérance ici-bas. S. Paul est très explicite à cet endroit : « Ut simus in laudem gloriæ ejus nos qui ante speravimus in Christo » (*Ad Ephes*, I, 12) ; « Spero autem in Domino Jesu » (*Ad Phi-*



Fig. 3.

lipp., II, 19) ; « Christus, in vobis spes gloriæ » (*Ad Coloss.*, I, 27).

En 1186, un habitant du Puy eut une vision de la Ste Vierge, à la suite de laquelle il institua l'Ordre des Capuciates ou de la paix. Ils portaient sur leurs vêtements de lin une targe d'étain, contenant une invocation à l'Agneau de Dieu.

« Hæc autem sunt hujus pacis insignia : capucium lineum album gestabunt omnes beatæ Mariæ pacis sectatores cum signo stanneo, cum hac inscriptione : *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem* » (*Chronic. Laudunen. canon.*, apud *Rec. des Histor. des Gaules*, t. XVIII, p. 705). Isaïe n'a-t-il pas appelé le Christ « princeps pacis » (IX, 6) ? La liturgie, aussitôt après le troisième *Agnus*, à la messe, ajoute : « Domine

Jesu Christe, qui dixisti apostolis tuis : Pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis ».

Deux épitaphes chrétiennes, extraites des catacombes et qui sont de nature à inculquer le vrai sens de l'Agneau sur les titres cimétériaux, qualifient un enfant *agnus sine macula* et mieux *agnellus Dei*, ce qui répond à *innox anima*.

LAVRENTIVS INNOX ANIMA AGNVS
SINE MACVLA QVI DE SECVLO
RECESSIT BIXIT ANN · XV · MES ·
V · D · III ·
FLORENTIVS FELIX
AGNEGLVS DEI

La Douceur, dans l'iconographie romaine, caresse l'Agneau qui est son emblème. S. Fortunat l'avait qualifié *mitis agnus*, en parlant du Christ, qui a dit de lui-même : « Discite a me quia mitis sum et humilis corde » (S. Matth., XI, 29). Telles sont, entre autres monuments, les représentations, pour le XVI[e] siècle, de la basilique de St-Pierre, de Ste-Marie du Peuple et de Ste-Marie dell' Umiltà et les tombeaux de Benoît XIII et du cardinal Mellini (1745), pour le XVIII[e] siècle.

29. Sur les fresques du *Sacro speco*, à Subiaco (XIV[e] s.), le prophète Amos tient dans ses bras un agneau, façon sommaire de donner idée d'un troupeau, pour exprimer son état de berger, car il a écrit de lui-même : « Verba Amos qui fuit in pastoribus de Thecue » (*Amos*, 1, 1.)

31. A consulter : S. Méliton, *Clavis*, § *Agnus*. (*Spicil. Solesmen.*, t. III, pp. 29-31) ; Martigny, *Étude archéologique sur l'agneau et le bon Pasteur suivie d'une notice sur les* Agnus Dei, Paris, 1860 et *Dictionn. des antiq. chrét.*, au mot *Agneau* ; Didron, *Histoire de Dieu*, ch. *Jésus-Christ en agneau*, pp.324-348 ; Cahier, *Caract. des Saints* au mot *Agneau ;* X. Barbier de Montault, *Traité liturgique, canonique et symbolique des Agnus Dei*, (*Anal. jur. pont.* col. 1475-1523) et *Un Agnus de Grégoire XI* (*Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, 2[e] sér., t. VIII, pp. 96-159); Félicie d'Ayzac, *l'Agneau* (*Rev. de l'Art chrét.* t. VI, pp. 300-305); Grimoüard de St-Laurent, *Guide de l'Art chrétien* ch. *L'Agneau*, t. II, pp. 277-280.

32. *Types symboliques.* — *Fig. 1.* Agneau ouvrant le livre aux sept sceaux, Miniat. de la bibl. nat., XIII[e] siècle. — *Fig. 2. Agnus Dei* de Grégoire XI, au musée de Poitiers, 1371. — *Fig. 3.* Agneau de Dieu, pupitre de Ste Radegonde à Poitiers, VI[e] siècle.

X. BARBIER DE MONTAULT.

Une tapisserie du XVI[e] siècle à Saumur (Maine-et-Loire).



LES tapisseries anciennes abondent en France. Leur dénombrement s'impose, soit pour assurer leur conservation, soit pour en prendre des photographies avant qu'elles soient vendues à l'étranger. Il y a là en jeu un intérêt considérable sous le rapport de la fabrication, aussi bien que de l'iconographie et souvent encore de l'histoire locale.

Ce recensement général serait facile en procédant par départements. En Anjou, j'ai publié les tapisseries de la cathédrale (1), de Saumur et du Ronceray (2) ; en Poitou, j'ai écrit sur celles de St-Maixent (3), de Loudun (4), de Mirebeau et des Châtelliers. L'exploration n'est pas finie dans ces deux provinces.

Parmi les tapisseries angevines, il en est une qui se recommande tout particulièrement aux amateurs, quoiqu'elle soit bien connue. En effet, Godard-Faultrier en a fait un album, qu'a dessiné l'anglais Hawke, un peu trop sommairement. Je l'ai décrite au long, en 1863, dans mon *Appendice aux actes de S. Florent*, dont j'ai reproduit le texte au tome X de mes *Œuvres complètes.* Sur ma recommandation, Palustre, en 1881, l'a exposée à Tours et fait photographier en majeure partie par Chauvigné ; quatre panneaux avaient alors disparu, entre autres le plus intéressant qui portait la date de 1524 et le nom du donateur, Jacques Le Roy, abbé de St-Florent-lez-Saumur. En 1892, une pièce égarée a figuré à l'Exposition rétrospective de Tours ; c'est celle que je publie, d'après la photographie prise par Léon Palustre. Deux autres pièces ont échoué à la cathédrale

1. *Les tapisseries du Sacre d'Angers, classées et décrites selon l'ordre chronologique.* Angers, 1858, in-18.

2. *Les tapisseries du Plessis Macé*, Angers, 1889, in-8°.

3. *La tapisserie des Preux, à St-Maixent* (Deux-Sèvres). St-Maixent, 1893, in-8°, pl.

4. *Une tapisserie du XV[e] siècle*, Montauban, 1881, in-8°. pl.

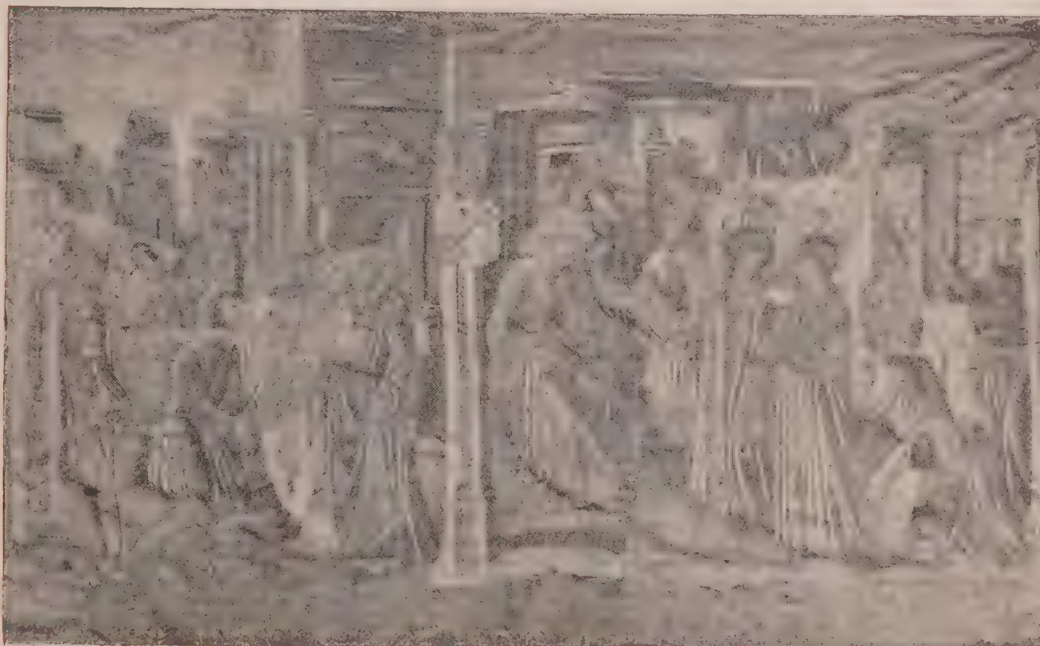
et au musée d'Angers. Je l'avais vue intacte, quand je la publiai ; quelques années après, elle était reléguée au grenier dans le presbytère de St-Pierre et la cuisinière du curé s'en servait pour couvrir la cage aux pigeons.

J'insiste pour que le Ministère de l'Instruction publique la prenne sous sa protection immédiate et la déclare monument historique.

Faite pour l'abbaye de St-Florent, elle retrace la vie du patron. Ce n'est qu'après la révolution, à la restauration du culte, qu'elle a émigré à l'église paroissiale de St-Pierre, à Saumur.

Originairement la tenture entière se composait de six pièces, et chaque pièce se divisait en trois tableaux. Chaque tableau a, au bas, son explication en vers français et en lettres gothiques

Je reproduis ici simplement le 2e et le 3e tableau de la première pièce. Pour les autres, je renvoie à ma description, qu'il est inutile de répéter, surtout ne l'accompagnant pas de planches, car une seule suffit pour donner idée du style, qui paraît vraisemblablement être celui des tapisseries d'Arras.



Tapisserie de la vie de S. Florent (1524), à St-Pierre de Saumur (Maine et Loire), d'après la photographie de Léon PALUSTRE.

II. Le 2e tableau, à gauche du spectateur, est délimité par deux pilastres armoriés. Sur l'un, l'écu du donateur, Jacques Le Roy, aiguisé en ogive et adossé à une crosse tournée à dextre, se blasonne : *Écartelé : aux 1 et 4, d'argent, à une bande de gueules ; aux 2 et 3, échiqueté d'argent et d'azur.* Sur l'autre, l'écu est en bannière et sommé de deux crosses adossées. Au-dessous pend un chapelet, dont les *ave* sont ronds et les *pater* en carré ou en losange, avec une houppe au bout, comme on fait encore à Rome.

Le sujet est expliqué en ces termes ; je donne l'inscription en lecture courante :

Aquilien, du pays de Bauière
Estoit préuost, lequel sans contredict
Des empereurs vient recevoir le édit,
Por publier par cruelle manière.

Aquilien, prévôt du pays de Bavière, coiffé d'une toque à chaperon et vêtu d'une houppelande, serrée à la taille par une ceinture nouée en avant, s'avance au seuil de son palais, accompagné de deux assesseurs. La porte, flanquée de pilastres et tendue d'une portière, est surmontée d'un fronton cintré, à tympan en coquille, abrité par un auvent. A l'étage, une personne curieuse

regarde par une petite fenêtre carrée. La scène se passe dans un jardin, au sol fleuri, dans lequel pousse un grand arbre et qui ouvre, en perspective, sur les dépendances de l'habitation. Près de la porte d'entrée se dresse une tour de garde.

Le messager, qui apporte la lettre envoyée par l'empereur, se découvre et s'agenouille humblement devant Aquilien, qui avance la main pour prendre le pli impérial. A son côté pend l'oliphant avec lequel il appellera les populations pour leur donner lecture de l'édit de persécution.

Un valet de pied tient son cheval par la bride et le hallebardier qui l'a introduit le suit, coiffé d'une toque à plume et la droite appuyée sur son cimeterre.

III. Voici le sujet du 3e tableau :

Aquilien fit le édit publier,
Qui contenoit adorer les idoles ;
Mais Florian et Florent par parolles
Le Dieu des dieulx ne veulent oublier.

Aquilien, dans son même costume, est assis sur un siège recouvert d'une tenture, un tapis sous les pieds et un dais, demi-circulaire, au-dessus de la tête. Il tient l'édit de la main droite et, l'index levé, gesticule de la gauche pour chercher à convaincre les deux frères. Deux personnages l'assistent, à gauche, représentant sa cour. Par une fenêtre ouverte, on a vue sur le jardin et les servitudes.

Florian et Florent, nimbés, se tiennent debout devant lui ; ils sont jeunes et imberbes ; leur vêtement est double, tunique à manches serrées et, par-dessus, longue robe, à manches pendantes, à travers lesquelles passent les bras. L'aîné, de la gauche, tient sa toque ornée d'une plume et de la droite fait le geste du refus ; une chaîne d'or, passée au cou, atteste sa noblesse. Le cadet acquiesce à la protestation de son frère, en croisant ses mains sur sa poitrine.

Les idoles sont exposées sur le côté de la salle. Assises sur un banc commun, bardées de fer, la lance ou le bâton au poing, on dirait deux guerriers, qui pourraient être Mars et Jupiter, à cause du sceptre. Un tapis, en riche étoffe, recouvre le *thalamus*, où elles siègent et qui se compose de quatre colonnes, disposées en carré et soutenant une plate-forme.

Enfin, près d'une fenêtre à verre blanc, serti dans de petits plombs, au-dessous d'une voûte cintrée, lambrissée en bardeaux, quatre païens adorent les idoles, tête nue, les mains suppliantes. Le plus dévot, au premier plan, se met à genoux ; il est accompagné de son petit enfant et porte une escarcelle pendue à sa ceinture, car il est riche et fera volontiers une offrande à ses dieux pour se les rendre favorables.

Par la porte ouverte s'avancent un homme et une femme, avec leur chien.

Près du trône, le héraut d'armes, étonné de ce qu'il voit, cesse de sonner de la trompette, les adorateurs s'étant déjà rendus à son appel.

IV. Sans doute la pièce est mutilée par endroits, grossièrement rapiécée ; mais, heureusement, aucun détail important n'a été atteint par les déchirures. On peut donc parfaitement juger de l'ensemble, qui est des plus satisfaisants, comme dessin et coloration. Il y a de la vie dans la mise en scène, où les personnages se détachent sans confusion, variés dans leurs attitudes et l'expression de leur physionomie. C'est un tableau bien équilibré et qui, comme date, est en avance sur l'architecture du temps, car partout elle n'avait pas encore abandonné le gothique pour s'accommoder aux idées de la renaissance.

Cette pièce, quoique dégradée, dit hautement en quelle estime il convient de tenir la tenture tout entière, destinée, dans le principe, à parer le chœur aux solennités et qui maintenant ne s'exhibe plus que trop rarement pour les seules processions de la Fête-Dieu.

A l'église de Nantilly, dans la même ville de Saumur, on a été mieux inspiré, car ses curieuses tapisseries sont tendues en permanence sur les murs, à la grande satisfaction du public, qui les contemple à son aise, tous les jours de l'année. On a bien raison : quand on possède de belles choses, il faut avoir l'attention d'en faire jouir ceux que cette exposition instructive intéresse.

X. Barbier de Montault.

Analyse de la Porte méridionale de l'église Notre-Dame du Fort à Étampes (Seine-et-Oise). (N° CXLV de la collection.)

Observations générales.

L'ÉGLISE Notre-Dame d'Étampes, dont la date de construction peut être fixée entre les années 1180 et 1240, est intéressante à plus d'un titre : son plan est si irrégulier qu'on a dû, pour l'expliquer, supposer qu'à l'origine elle était limitée par les remparts de la ville, et en formait partie intégrante; ses hautes murailles crénelées, auxquelles elle doit son nom de Notre-Dame du Fort, la font ranger parmi les rares églises fortifiées situées au Nord de la Loire ; son clocher, très comparable à celui de Senlis, est un des plus beaux de l'Ile-de-France ; enfin, son portail méridional, malgré les mutilations que les Huguenots lui ont fait subir en 1562, offre encore à l'artiste un vaste champ d'observations.



Église Notre-Dame du Fort à Étampes (S.-et-O.).
Porte méridionale.



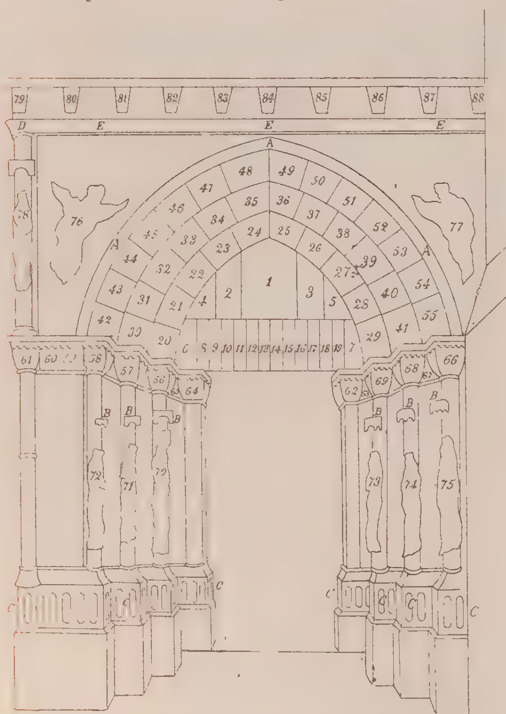
Cathédrale de Chartres. Porte occidentale centrale.
(Porte royale.)

Bien qu'elle soit placée sur le côté de l'église, cette porte est beaucoup plus ornée que celles de la façade occidentale ; c'est pourquoi nous l'étudierons la première.

Son ornementation nous paraît dériver directement de celle du portail royal de Chartres ; mêmes statues adossées aux colonnes de l'ébrasement, même bande historiée se déroulant, sous une fine arcature, le long des chapiteaux et des entre-colonnements sur certaines parties du mur des deux portes. Si la richesse est moindre ici qu'à Chartres, c'est évidemment que, la madone d'Étampes ne bénéficiant pas de la même célébrité, des mêmes pèlerinages et dons royaux que la Vierge chartraine, le constructeur a disposé ici de ressources plus limitées ; enfin, si le cintre est ici plus aigu, c'est que, dans l'espace de quelques années qui a pu séparer l'érection

des deux portails, l'art gothique avait fait des progrès et s'était affirmé davantage. D'ailleurs, malgré la brisure de son archivolte, cette porte est toute romane par sa disposition générale comme par le caractère de sa statuaire. Mais, à notre avis, les deux portes sont des œuvres de la même époque, de la même école, peut-être des mêmes artistes.

Les sculptures étaient entièrement peintes, et quelques parties semblent avoir été dorées. On retrouve encore nettement, au fond du tympan, la teinte bleu vif, quasi traditionnelle aux XIIe et XIIIe siècles, pour figurer le ciel. On remarque aussi, sur les vêtements de plusieurs personnages,



Église Notre-Dame du Fort à Étampes (S.-et-O.).
Schema de la porte méridionale.

des touches d'ocres jaunes ou bruns : mais nous n'avons pas vu ici de vert clair, cette couleur si communément employée et qui s'est ailleurs (notamment à Senlis, Angers (St-Aubin), etc.) si parfaitement conservée.

Description.

Tympan. — Le Christ glorieux dans l'Ascension.

1. Le Christ, vêtu d'une robe longue à petits plis parallèles, est debout. Sa tête est mutilée : on n'aperçoit même plus aucune trace du nimbe. Il semble que ses bras, aujourd'hui brisés, étaient étendus comme au portail de Vézelay ; quant à ses pieds nus, ils paraissent reposer sur les nimbes des Apôtres du linteau, mais cela n'est guère admissible, et sans doute y avait-il à l'origine, sous les pieds du Christ, un arc-en-ciel ou un scabellum.

2 et 3. Deux anges, debout, nimbés (leur face brisée), vêtus de longues robes, posant leurs pieds nus sur des nébules, sont tournés vers le Christ. Leurs bras sont brisés, mais de la position de ce qui en subsiste on peut conclure, ou qu'ils balançaient des encensoirs, ou qu'ils présentaient au Christ un objet (peut-être un chandelier ?) tenu par eux des deux mains.

4 et 5. Sujets très mutilés et à peu près indistincts. On aperçoit des ailes, et deux nimbes plaqués contre le fond du tympan : ce sont évidemment deux anges ; mais on ne peut déterminer leur position ; peut-être n'étaient-ils figurés qu'à mi-corps.

Comme nous l'avons dit, derrière tous ces sujets, le fond du tympan apparaît encore, par places, peint en bleu vif, pour représenter le ciel, théâtre de l'Ascension triomphale du Christ.

Linteau.

6 et 7. Deux personnages nimbés se tiennent debout, chacun à une extrémité du linteau ; ils sont mutilés à tel point qu'on ne peut hasarder que des hypothèses à leur sujet. Ce ne sont sans doute pas des anges, car on ne trouve aucune trace d'ailes ; on croit distinguer contre chacun d'eux une bande de pierre plus blanche qui peut être le reste d'un phylactère déroulé ; ou simplement une marbrure de la pierre ; enfin, devant leurs pieds, surtout au n° 7, se trouve un objet indistinct, sans doute un petit animal (?) (il ne peut-être question, au début du XIIIe siècle, d'armoiries posées aux pieds des statues, comme au XVe siècle), ce qui permettrait de reconnaître au n° 7 un évangéliste (par exemple S. Luc, qui ne figure pas parmi les apôtres), et le n° 6 pourrait alors être la Vierge. Cette interprétation, toute hasardée qu'elle est, le paraîtra moins si on la rapproche de celle du portail gauche de Chartres, qui semble avoir inspiré l'imagier d'Étampes (voir ci-dessus, article n° XXX).

Apôtres. — 8 à 19. Les douze Apôtres, fort mutilés ; la place des têtes n'est plus indiquée que par les nimbes ; seuls, les pieds nus et le bas des robes, plissées à petits plis, sont à peu près intacts. Ces personnages semblent être debout et regarder en l'air vers le Christ qui s'élève au ciel, entouré d'anges.

Nous avions d'abord pensé que cette page d'iconographie représentait simplement le Christ glorieux trônant dans le ciel, environné des anges et des apôtres (comme à Bourges, au Mans, à Chartres (porte occid., centrale), etc. ; mais ici ne figure point le tétramorphe qui traditionnellement accompagne (sauf toutefois à Carennac, Lot) le Christ glorieux; il ne peut s'agir, d'autre part, du Christ Juge, car ici les Anges ne portent pas les instruments de la Passion, et nous ne voyons pas de jugement ; ni du Christ Docteur qui n'est jamais accompagné des Apôtres, et qu'on ne rencontre guère, d'ailleurs, qu'en Poitou et en Saintonge (Melle, Aulnay, etc.). Reste l'hypothèse d'une Ascension, et cette hypothèse paraît bien être la bonne, si l'on considère que le Christ et les Apôtres sont ici exceptionnellement debout, et que le portail royal de Chartres, modèle de celui-ci, nous présente, au tympan de sa porte gauche, une Ascension conçue à peu près comme celle-ci.

Voussures.

Les trente-six personnages plus ou moins mutilés (aucun n'a conservé sa tête) qui garnissent les archivoltes, sont assis sur des trônes d'un travail délicat, sans dossier, à accoudoirs droits découpés à jour. — M. de Montrond, qui a examiné ce portail peut-être un peu trop sommairement, a cru reconnaître dans ces personnages, les évêques ou Pères du concile qui se tint à Étampes en 1130. Tant d'érudition était superflue, car les attributs de ces trente-six figures indiquent clairement, aux deux voussures inférieures, des vieillards de l'Apocalypse, et à la troisième, des prophètes.

Vieillards de l'Apocalypse. — 20 à 41. Vingt-deux vieillards de l'Apocalypse, assis sur des trônes, environnent le Christ debout au tympan : tous tiennent, élevé en l'air, comme pour le présenter à Dieu, le « vase rempli des prières des Saints » : c'est un vase en forme de carafe ventrue, à long col ; de l'autre main, ils tiennent généralement un instrument de musique : une petite harpe pour les nos 21 et 23, une vielle ou un rebec pour tous les autres. Ils portent ces instruments de la façon la plus singulière : à l'endroit, à l'envers, de côté ; beaucoup (nos 24, 25, 27, 29 et 33 à 41) les élèvent en l'air d'une main, comme pendant au vase qu'ils élèvent de l'autre.— Tous sont vêtus d'une robe et d'un manteau ; leurs pieds reposent directement à terre, sans tabouret.

Patriarches ou prophètes.— 42 à 55. Patriarches ou prophètes, assis sur des trônes pareils à ceux des vieillards. Ils déroulent des phylactères où, à l'origine, étaient sans doute peints leurs noms.

Chapiteaux. — Vie de Jésus.

56 à 68. Le long des chapiteaux et des intervalles qui les séparent se déroulent diverses scènes de la vie de Jésus, plus le tableau du péché d'Adam, formant pendant et antithèse à celui de la tentation du Christ. C'est une imitation flagrante du portail royal de Chartres ; ici comme là, toutes les figures s'abritent sous une délicate arcature. — Dans l'analyse, nous suivrons autant que possible l'ordre chronologique des scènes, plutôt que celui des chapiteaux.

Annonciation. — 56. Sur la face du chapiteau : un ange debout semble parler à un personnage vêtu d'une robe et également debout. Nous croyons voir ici l'Annonciation. Sans doute l'ordre des chapiteaux et jusqu'à un certain point la pose bizarre du personnage ailé (il marche en avançant les genoux, mais cette démarche grotesque n'est pas toujours, au XIIe siècle, réservée aux démons : nous la retrouvons, appliquée aux rois mages, à Moissac, à Arles et à la Charité) permettrait de supposer que ce tableau représente le Christ et Satan, et se rattache à la scène de la tentation au désert, figurée sur le chapiteau voisin ; les têtes étant brisées, nous n'osons trop insister sur aucune des deux hypothèses. L'examen du nimbe, qui subsiste, suffirait à trancher la question, mais il faudrait le toucher au doigt pour s'assurer s'il est ou non crucifère.

Visitation (?). — Sur le retour du chapiteau, on distingue très vaguement deux personnes serrées l'une contre l'autre (peut-être même n'y en a-t-il qu'une seule ?) ; nous proposerons de

voir ici la Visitation, que les imagiers ne séparaient guère de l'Annonciation.

Nativité. — 57. La Vierge est couchée dans un lit, près duquel deux personnes sont debout : ce peuvent être soit S. Joseph et une parente (car le XIIe siècle a parfois représenté des parentes au chevet de la Vierge), soit plutôt les deux accoucheuses Salomé et Zéléni, que mentionne l'Evangile apocryphe de S. Jacques, et que nous retrouvons à Poitiers (Notre-Dame-la-Grande) et à Chartres. — Sur le retour du chapiteau, deux personnages debout, aussi mutilés que les précédents : on peut y voir, selon l'interprétation que l'on adopterait pour les précédentes figures, les deux accoucheuses, ou S. Joseph et une parente, ou encore peut-être deux bergers venus pour adorer l'enfant (en ce cas, néanmoins, l'absence de chiens et de brebis semblerait surprenante).

Adoration des Mages. — 58 et 59. Adoration des Mages : — sur le retour du chapiteau n° 58, on voit Marie, assise, tenant sur ses genoux l'Enfant-Dieu ; près d'elle se tient debout S. Joseph. — Sur la face du chapiteau et sur la bande n° 59, les trois mages, s'avançant l'un derrière l'autre, s'empressent de présenter à l'Enfant l'or, la myrrhe et l'encens, qu'ils tiennent devant eux des deux mains, avec précaution. Ils sont vêtus de robes très courtes et de manteaux qui flottent au vent.

60. Le sens de ce tableau nous échappe ; nous voyons à gauche un personnage extrêmement mutilé, vêtu d'une robe, et qui paraît assis ; près de lui, un personnage debout, en robe ; puis, à droite, deux autres, vêtus d'une robe et d'un manteau amples, mais courts (c'est le même costume que celui des mages dans le tableau précédent), paraissent s'éloigner en faisant tous deux le même geste. Ce peuvent être les mages, venus pour consulter Hérode sur le lieu où devait naître l'Enfant; mais alors une double objection se pose: 1° ce tableau est toujours, sur les monuments du XIIe siècle (cath. de Poitiers, St-Trophime d'Arles, etc.) immédiatement suivi par celui du Massacre des Innocents : ce n'est pas le cas ici ; 2° nous ne voyons que deux mages, à moins de baptiser mage le personnage debout près du trône, qui n'a ni le costume ni la contenance des deux autres, et ressemble plutôt à un serviteur d'Hérode ou à un docteur de la Loi. — D'autre part, on ne peut guère supposer une Adoration des bergers, car le personnage assis ne semble pas avoir tenu un enfant sur ses genoux ; les trois autres personnages n'ont aucun des attributs habituels des bergers (houlettes, brebis, etc.) et leurs gestes ne sont pas précisément ceux de l'adoration.

Jésus parmi les Docteurs. — 61. Trois personnages assis, de face, semblent se consulter ; celui du milieu, est beaucoup plus petit que les deux autres. Si l'on veut voir, dans cette scène, Hérode interrogeant les docteurs de la loi sur le lieu de la Nativité, il faut expliquer l'exiguïté de la stature du roi par le manque de place, ce personnage se trouvant juste au-dessous d'une retombée de l'arcature qui règne tout le long de la bande historiée ; mais cette raison semble puérile, car rien n'empêchait l'imagier de mettre le roi à droite ou à gauche. — Aussi préférons-nous, bien que n'ayant pu constater aucune trace du nimbe (quant aux têtes, elles ont toutes disparu), voir ici Jésus enfant dans le temple, discutant avec les docteurs de Jérusalem : nous savons pourtant que cette explication dérange l'ordre chronologique des sujets ; mais ces erreurs d'appareillage intervertissant des tableaux sculptés à l'avance, sont assez fréquentes jusqu'au XIIIe siècle, et sans parler des zodiaques du Poitou où les signes sont souvent mal placés, nous en trouvons un exemple à Chartres même sur la partie du portail correspondant à celle-ci.

Les deux tentations. — De chaque côté de la porte, sur le côté des pieds-droits, l'artiste paraît avoir voulu montrer aux fidèles les deux tentations : celle du Paradis terrestre, à laquelle nos premiers parents ont succombé, et celle du désert, où Jésus a déjoué les manœuvres de Satan ; il a montré ainsi, tout à la fois, et l'horreur du péché et le moyen de l'éviter en repoussant la tentation ; en même temps il continuait, par le tableau de cet épisode, l'histoire de la vie de Jésus, qu'il avait entrepris de nous raconter au long de ces chapiteaux.

62. La tentation et le péché d'Adam. — Sur l'intrados du pied-droit, nous voyons Dieu défendant à Adam et à Ève de toucher au fruit de l'arbre de la science. — Sur la face se dresse, au

centre, un arbuste aux rameaux contournés comme ceux d'un figuier ; les feuilles en sont rares et peu distinctes, et on n'aperçoit pas le serpent, que les imagiers représentent d'ordinaire enroulé autour du tronc ; à moins toutefois — on ne peut rien affirmer, toutes ces sculptures sont mutilées — que ce que nous prenons pour une branche ne soit le cou d'une sorte de dragon qui serait perché au milieu même de l'arbre et tiendrait dans sa gueule un fruit, le tendant à Ève ? — A gauche, Adam, nu, cueille le fruit, ce qui semble infirmer l'hypothèse ci-dessus ; à droite, Ève, également nue et debout, semble tendre la main pour recevoir la pomme de la gueule du dragon hypothétique que le raisonnement, plus que la vue, nous montre entre les branches.

63. Entre les colonnes, Dieu est debout en face de l'arbre. Peut-être maudit-il le serpent ?

64. En face de la tentation d'Adam, voici la tentation du Christ : le tableau commence sur la face du pied-droit où nous voyons Jésus (?) nimbé assis ; devant lui, Satan, debout, lui présente trois pierres et lui dit : « Commande que ces pierres se changent en pains ». — Nous avouons ne pas bien comprendre la présence, à côté du Christ, d'un autre personnage debout (c'est peut-être celui-là le Christ, car la mutilation empêche ici de rien affirmer : mais alors quel serait le personnage assis ?) Est-ce déjà un ange qui s'approche pour servir Jésus ? mais nous n'apercevons pas trace d'ailes. — Sur le retour du pied-droit, voici le second acte de la tentation : Satan transporte le Christ sur le toit du temple figuré, selon l'anachronisme si fréquent au XIIe siècle (voir à Beaulieu, Chartres, etc.), par une petite coupole surmontée d'une croix. On remarquera que l'artiste pour permettre au tentateur de transporter ainsi Jésus, a représenté celui-ci très petit, de la taille d'un enfant.

65 et retour du chapiteau n° 56 : — le sujet qui occupe l'entre-colonnement est assez confus, mais il semble bien représenter un personnage assis, comme, d'autre part, le retour du chapiteau qui y fait suite nous montre un ange debout. Nous ne pouvons guère hésiter à voir dans cette scène l'interprétation de l'Évangile : « Satan s'étant retiré, les Anges s'approchèrent de Jésus pour le servir. » — C'est l'épilogue et la récompense de la tentation repoussée.

Entrée du Christ à Jérusalem. — 66 et 67. Entrée du Christ à Jérusalem : — en 67, entre les colonnes, est un ensemble mutilé qu'on prendrait à première vue pour un simple ornement, mais dans lequel un examen plus attentif permet de reconnaître une porte de ville : c'est la porte de Jérusalem, auprès de laquelle se dresse un palmier dont les rameaux vont servir à joncher le chemin en l'honneur de Jésus (sur le retour du chapiteau). — Sur la face (66) c'est le Christ lui-même, monté sur l'ânesse, qui s'avance vers Jérusalem ; deux apôtres le suivent (le défaut de place n'a pas permis à l'imagier d'en admettre davantage). — Enfin, tout à fait à droite, nous croyons reconnaître dans une sculpture extrêmement mutilée, l'arbre sur lequel le petit Zachée est grimpé, et auquel un enfant semble arracher des rameaux pour les jeter sous les pas de Jésus.

La Cène. — 68. Jésus et cinq apôtres sont assis à une table recouverte d'une nappe à petits plis, par dessous laquelle on voit le bas de leurs robes et leurs pieds nus. Sur la table sont disposés des pains, des écuelles, etc. Jésus tient à la main un pain, qu'il semble présenter à l'apôtre le plus rapproché de lui. Cette scène est assez bien conservée, relativement du moins, car ici encore, toutes les têtes manquent.

Repas d'Emmaüs. — 69. Sur la face du chapiteau, Jésus semble être assis à table ; près de lui, se tiennent deux personnages debout : ce ne peut être le repas du Christ, déjà figuré ailleurs, ni les noces de Cana, dont les accessoires caractéristiques, les vases d'eau, manquent ; il semble donc bien, comme nous y amène d'ailleurs l'ordre chronologique des sujets, que ce soit Jésus et les disciples d'Emmaüs, comme à Vézelay ; mais l'attitude des deux personnages debout nous oblige à n'émettre cette hypothèse que sous les plus expresses réserves. — Sur le retour, Jésus est debout et à côté de lui se tient un ange. Serait-ce le prélude du repas au désert ? est-ce l'ange qui annonce aux saintes femmes la Résurrection ? nous l'ignorons. — Toutes ces scènes de la vie du Christ ont leur conclusion et leur couronnement dans l'Ascension, figurée au tympan.

Ébrasements. — Pers. de l'ancien Testament. — 70 à 75. Les six personnages, adossés aux co-

lonnes et abrités sous de petits dais, ont toute la raideur des statues du XIIe siècle : ils sont atrocement mutilés, et il est presque impossible de les reconnaître. Tous sont vêtus de robes et de manteaux à petits plis parallèles, serrés au corps.

70. Patriarche tenant un bâton et une table de pierre, de forme bizarre, dont nous ne nous expliquons pas l'emploi.

71. Moïse tenant un bâton et les Tables de la Loi. (Tête brisée).

72. Reine vêtue élégamment. Son corsage est bordé d'un riche galon ; ses cheveux sont tressés en une longue natte qui lui retombe sur l'épaule droite et atteint presque ses genoux. Elle pose la main droite sur son sein ; de la gauche, elle tient un objet brisé indistinct. Comme elle n'a pas plus que les autres statues (sauf le nº 70) conservé sa tête, c'est par hypothèse, en raison de la richesse de son costume, que nous l'avons qualifiée reine ; mais on peut y voir Sara ou Judith, tout aussi bien que la Reine de Saba ou Bethsabé, étant donné surtout que son voisin n'est ni Salomon, ni David, mais bien Moïse.

73. Roi (sans tête) richement vêtu d'une robe bordée d'un galon, serti de pierres précieuses autour du col ; il tenait un sceptre dont il ne reste que des traces. — Ce doit être Salomon, car, parmi les rois de Juda, on ne représente guère aux ébrasements de portail que David et Salomon ; or ce ne peut être David, qui tient toujours à la main un instrument de musique.

74. Patriarche (sans téte) tenant un bâton.

75. Statue très mutilée, sans tête, qui nous paraît représenter une femme, même sans tenir compte de la loi presque infaillible de la symétrie, qui appelle ici une femme comme pendant de la reine nº 72.

Toutes ces statues ayant été brutalement coupées au niveau des pieds, leurs piédestaux ont disparu ; ils nous auraient sans doute, par les sujets qu'ils figuraient, fourni l'explication des grandes statues.

76 et 77. Deux grands anges, plaqués à même sur la muraille, garnissent les écoinçons au-dessus de l'archivolte. Vêtus de longues robes à petits plis et de manteaux flottants, les pieds nus, les ailes étendues, ils se tournent vers le Christ du tympan, à qui ils présentent avec respect, de leurs deux mains, chacun un vase plat, ou plutôt une sorte d'écuelle : ces vases contiennent-ils des parfums ou des prières ? nous l'ignorons, mais nous reconnaissons en tous cas que ces deux figures, malgré leurs mutilations (les faces sont brisées, seuls les nimbes, bordés d'un rang de perles, subsistent), produisent un bel effet décoratif en garnissant la partie nue de la muraille, et contribuent à l'unité du sujet iconographique, en ramenant l'attention sur la figure centrale du Christ montant aux cieux.

78. Saint très mutilé, sans tête, vêtu d'une ample robe à petits plis, tenant à la main un objet brisé indistinct.

Modillons.

79 Indistinct.
80. Tête de démon
81. » fantastique, paraissant rire.
82. » d'homme couronné (?), grimaçante.
83. » de lion.
84. » demi-humaine, rappelant celle des monstres de l'art indo-chinois.
85. » » » »
86. » d'homme.
87. » grimaçante.
88. » de monstre.

Tous ces modillons sont d'une exécution assez grossière.

Partie purement ornementale.

A. Cordon extérieur de l'archivolte : décoré de feuilles dressées, à nervures droites, dont une sur trois a son extrémité relevée en crochet, de manière à former une certaine saillie.

BB. Dais de formes et dimensions variées, tous composés d'arcades à jour très serrées ; les unes présentent une tourelle à chaque angle ; les autres un corps principal au milieu : formant ces édicules dénommés communément « *Jérusalem céleste.* »

CC. Soubassement orné de canaux ; nous retrouvons ce dessin presque exactement à Chartres, au-dessus de la corniche du portail royal : preuve flagrante de l'étroite parenté qui existe entre les deux portes.

D. Chapiteau curieux et élégant, formé par

l'enroulement, autour du fût de la colonne, de la frise EE.

EE. Frise en très faible relief, formée d'une série de feuilles très dentelées, posées à plat au milieu de petites arcatures, séparées par des feuilles droites dressées.

G. SANONER,
Paris.

Le dégagement des anciens édifices.

DEPUIS quelque vingt ans les questions archéologiques, jadis l'apanage d'une élite, sont devenues familières au public, et un peu l'affaire de tout le monde ; parfois l'on voit la foule s'y passionner. Or celle-ci n'a que des raisonnements sommaires, des idées simplistes, et pousse aux solutions radicales, dépassant souvent le but et la mesure ; de telle manière, que l'on pourra désormais redouter son zèle plus qu'on n'a jadis déploré son indifférence.

C'est ainsi que l'on a vu accueillir avec enthousiasme des projets d'embellissement de ville fort risqués, quoique bien intentionnés au point de vue de l'esthétique et de la conservation des monuments anciens. L'idée de dégager ceux-ci d'annexes parasites et de voisinages odieux, a mené les autorités, encouragées par la presse, à dégager radicalement les édifices, à élargir l'espace environnant, à les isoler, et nous voilà sur le chemin d'un déplorable excès, qui consiste à créer le désert autour d'eux et à les laisser seuls au milieu d'un vaste terre-plein, comme les statues au centre des places publiques.

Nos vieilles églises surtout ont été traitées avec cet excès d'honneur ; non seulement on a débarrassé de leur gangue ces perles de l'art, quand elles étaient englobées dans des masures accolées à leurs flancs, ce qui était parfait, mais souvent et bien à tort, on a créé des places publiques au pourtour de celles, dont les derniers siècles avaient respecté les abords. Ce fut le sort des églises qui se trouvaient entourées d'un cimetière.

Le pavé banal a remplacé les tertres gazonnés qu'ombrageaient les arbres funéraires ; la chaussée a caché la trace des sentiers jadis frayés par les fidèles recueillis ; le roulage bruyant des rues fait vibrer les murs du temple, jadis abrité par une respectueuse enceinte contre les bruits de la ville. Ainsi, l'église de St-Jacques de Gand se trouve comme échouée au milieu d'un vaste et bruyant carrefour ; ainsi sera bientôt l'église St-Nicolas, si chère jusqu'à présent aux fidèles par ses abords discrets et sa tranquillité sévère.

Augé de Lassus, après Montalembert, a écrit là-dessus de belles pages [1]. Il admet l'isolement pour la masse écrasante et implacablement symétrique du Colisée, et pour le temple grec, enveloppé de ses portiques. Mais, selon ce délicat esthète, il n'en est pas de même de l'église, « germée, grandie, en quelque sorte soulevée au labyrinthe ténébreux de ruelles qui embrouillaient comme à plaisir les villes du moyen âge... L'église du moyen âge, la cathédrale surtout, est un centre ; mais elle n'est pas surtout jalousement, étroitement limitée. Enfantée aux enthousiasmes d'une foi ardente, elle enfante à son tour ; elle se plaît à la multiplicité grandissante des chapelles et des sanctuaires particuliers, elle a ses dépendances, sacristie et salle capitulaire ; elle a ses cloîtres et les mystérieuses perspectives des galeries bordées de tombes ; elle a les bâtiments massifs et sombres de quelque palais épiscopal. »

« La cathédrale réduite à la solitude est une cathédrale mutilée, dépouillée, appauvrie ; c'est un roi sans cortège et sans garde-corps, et l'approche devenue trop facile diminue cette gloire et cette majesté. »

« Le moyen âge voulait l'envolée des flèches aériennes, la montée des tours puissantes au milieu des toits et des pignons humblement prosternés ; il voulait l'apparition soudaine, au détour d'une rue étroite, des hauts portails, et le rayonnement des roses brusquement apparues ; il voulait la surprise, l'étonnement, les espérances du passant qui cherche les joies et le subit émerveillement du croyant qui trouve son temple et son Dieu ; il ne voulait pas, il ne rêvait pas le triste isolement qui écarte de si loin l'église de la maison et le fidèle de son Dieu : il ne voulait pas les places égarant dans leur immensité l'immensité

1. *L'Ami des monuments parisiens*, 1889, III éd. — Nous reproduisons *in fine* les éloquentes observations de Montalembert, que M. A. Lassus a repris en termes un peu différents.

déchue de la vieille basilique, ni la trahison effrontée des boulevards qui révèlent toute une ville au premier regard d'un voyageur paresseux et distrait. Puissent nos municipalités être moins prodigues de ces dégagements toujours coûteux, souvent cruels ! Ne faisons pas de nos temples chrétiens des orphelins sans famille et condamnés à l'étalage de leur misère et de leur abandon. »

M. C. Sitte vient de publier une nouvelle édition, cette fois traduite en français, de son sensationnel ouvrage « *L'art de bâtir les villes* », dont nous avons rendu compte (1). Il

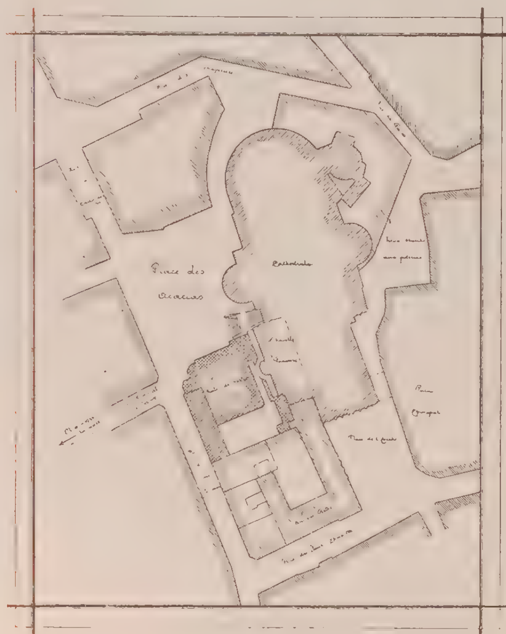


Fig. 1. — Plan des abords de la cathédrale de Tournai.

considère comme une véritable maladie cette rage moderne de tout isoler, et il estime que le dégagement complet des monuments n'est pas favorable à leur aspect; car l'effet produit est éparpillé sur leur pourtour, et n'est concentré nulle part. On ne peut voir, dit-il, un édifice de tous les côtés à la fois, et en faisant le vide autour de lui, on l'empêche de former avec les alentours de ces tableaux variés et pleins d'imprévu, qui font le charme de nos vieilles cathédrales, soudées à la cité par leurs annexes naturelles. Quantité de places règnent devant des églises. Mais on n'a pas assez remarqué, que les anciens évitaient toujours de placer une église au centre d'une place; l'église était toujours adossée par un, deux ou trois côtés. Sur les 225 églises de Rome, 41 sont adossées d'un côté, 96 de deux côtés, 110 de trois côtés, 4 englobées, 6 seulement sont entièrement dégagées, et encore de ces six, deux sont modernes.

M. Ch. Buls, dont on connaît la haute compétence en la matière, s'élève également contre « la manie barbare des dégagements ». — « On a, hélas ! dit-il, dégagé notre cathédrale (1) ; pour le percement de la rue Sainte-Gudule, on médite de dégager le musée et l'église du Sablon, et nous sacrifierons un bélier à Pallas Polyboulos, conclut l'ancien bourgmestre de Bruxelles, afin qu'elle dégage la cervelle des édiles de la hantise du dégagement (2). »

M. De Wulf, l'architecte qui s'est rendu célèbre par ses beaux travaux de restauration dans l'admirable cité de Bruges, est du même avis. Il rappelle, après M. Sitte, que l'effet esthétique et monumental de Notre-Dame de Paris a été gâté par l'outrance des dégagements, et que les églises de Bruges, cernées de plusieurs côtés par des rues étroites, se rattachent heureusement aux constructions qui les entourent. M. De Wulf conclut que l'on commettrait un grave excès en abattant l'ancienne dépendance de l'hôtel Gruuthuuse, qui touche au cimetière de Notre-Dame.

***

Les réflexions qui précèdent nous paraissent opportunes en présence des travaux dont on nous annonce la prochaine exécution autour de la cathédrale de Tournai. Ils sont fort bien exposés, par un archéologue connu de nos lecteurs, mais dont nous respectons l'anonymat, dans un article tiré du *Courrier de l'Escaut*, auquel nous ferons quelques emprunts.

Voici les grandes lignes du projet en question :

Une douzaine de maisons vers le milieu de la rue des Chapeliers, à droite en montant, et leurs dépendances, donnant sur la place des Acacias, doivent être démolies.

1. Voir notre dernière livraison, p. 170.

1. Lisez : collégiale de Sainte-Gudule de Bruxelles.
2. V. *L'Émulation*, 1903.

Sur leur emplacement, il sera créé une petite place, donnant sur la rue des Chapeliers, ce qui permettra d'apercevoir le chœur de la cathédrale, aujourd'hui complètement masqué par les maisons accolées à ses flancs. De plus, une rue nouvelle, d'ailleurs très courte, établie sur les dépendances actuelles de ces maisons, mettra en communication le centre de la rue des Chapeliers avec la place des Acacias, en longeant le chœur de la cathédrale. Enfin la place des Accacias sera prolongée jusqu'à la poste actuelle (celle-ci comprise), et sur cette place ainsi agrandie, seront ménagés des massifs de verdure qui feront un avant-plan recueilli et poétique au vieux monument.

Ces travaux entraîneront une dépense approximative de 600,000 francs, dont un tiers sera supporté par la ville, le second tiers par le gouvernement et le troisième par des donations (l'une d'elles déjà acquise, de 100,000 francs) et des subsides prévus.

Le projet a reçu de très nombreuses approbations des groupes les plus compétents ; deux opinions contraires furent émises cependant : l'une d'après laquelle il fallait démolir toutes les constructions environnant la cathédrale, de manière à l'isoler complètement ; l'autre protestant au contraire contre tout dégagement et soutenant qu'on devait laisser autour du monument toutes les constructions quelconques que les siècles y ont accumulées.

Le projet arrêté par l'Administration communale, constituant un dégagement partiel et rationnel, évite ces deux écueils et a reçu l'approbation de la plus haute



Fig. 2. — Bâtiments projetés, vus de la Place des Acacias.

autorité en la matière, la Commission royale des Monuments. Il concilie, en effet, l'intérêt de l'art avec le respect de l'œuvre des ancêtres, le souci des convenances particulières avec l'embellissement de la ville, les nécessités de l'esthétique avec l'amour du pittoresque.

Pas n'est besoin de nous arrêter au premier système, il se réfute de lui-même ; le second, qui n'est qu'une réaction contre les exagérations du premier, n'oserait aller jusqu'à soutenir que jamais, et en aucun cas, on ne doit toucher aux alentours d'un édifice ; et, dès lors, son applicabilité peut être discutée dans chaque cas. Or, il n'est certainement pas applicable en l'espèce. Les travaux projetés sont-ils de nature à embellir (dans le sens esthétique du mot) le quartier où ils vont être exécutés ? Auront-ils pour résultat de faire valoir le monument, ou vont-ils, au contraire, dénaturer son caractère ?

Remarquons d'abord que le projet soumis au Conseil réprouve implicitement le principe du dégagement absolu. Jamais on n'a eu l'idée de faire le vide autour de l'édifice ; on veut seulement faire une modeste percée qui permettra de voir une de ses parties, — d'aucuns disent que c'est la plus belle, — aujourd'hui cachée par des constructions parasites, sans valeur intrinsèque et sans lien avec le monument. Certes, si celui-ci était entouré de dépendances, de jardins et de clôtures de son époque et de son style, comme le sont les grandes cathédrales anglaises, par exemple, ce serait un crime que de les démolir.

Mais tel n'est pas le cas pour notre cathédrale. Les maisons qu'on veut démolir ont été accolées aux flancs de l'édifice au XVIIe siècle seulement, sur un terrain jusqu'alors demeuré libre ; les jardins et dépendances du côté de la place des Acacias sont beaucoup plus modernes encore. Ce sont d'infimes et hideuses constructions, à l'aspect le plus lamentable, qui dégradent la vue de la place des Acacias ; ni les unes ni les autres n'ont un lien

quelconque avec l'édifice — les premières le cachent, les secondes le déparent et il n'y a même pas l'excuse du pittoresque à invoquer en leur faveur. Le vrai cadre de la cathédrale de ce côté, c'est un espace modéré entre l'édifice et les maisons avoisinantes, comme cela exista pendant des siècles, où il n'y eut qu'une ou deux maisons, dépendant du Chapitre, entre la rue des Chapeliers et la cathédrale ; telle la Monnaie du Chapitre, aujourd'hui le numéro 41 — et le projet actuel la respecte. Il y avait alors un vaste enclos, dépourvu de maisons, tout autour du chœur, et ce n'est qu'au XVII[e] siècle, en vue de faire des fonds pour la transformation que subit l'architecture intérieure de l'édifice à cette époque, que le Chapitre vendit ces terrains pour y bâtir des maisons. Le vrai cadre encore, c'est de laisser un vide le long du chœur, et sur l'emplacement de la place des Acacias, où s'étendait l'ancien encadrement de verdure de l'édifice. Enfin, le long de Notre-Dame, il y a un terrain vide actuellement. Oserait-on demander qu'on y bâtisse de nouveau ? Cela fait cependant encore partie du projet de dégagement et, pour être logiques, ses adversaires devraient demander qu'on élève sur ces lieux, où fut le cloître du XI[e] siècle, des maisons dans le goût de celles qui existent encore là tout près.



Fig. 3. — Arrivée par la rue de l'Hôpital N.-D.,
vue prise du trottoir de droite, avec les bâtiments projetés en avant du portail de la cathédrale.

En résumé, la démolition de quelques maisons sans aucune valeur ou beauté pittoresque, permettra de voir une partie superbe absolument cachée de l'édifice et, élargissant son cadre, lui rendra son aspect primitif.

Peut-on faire d'autres objections au projet ? On a dit que les démolitions projetées ne permettraient pas au passant de voir bien l'édifice dont il sera trop proche. C'est une grande erreur. Ce qui tue un édifice du moyen âge, c'est de ménager des espaces qui permettent de le voir de loin. Il faut le voir de près, avec l'optique resserrée que ses constructeurs ont eue en vue. Lorsque, débouchant de la rue de l'Hôpital, on se trouve tout à coup en face du transept et des tours, l'impression est bien plus vive et la hauteur paraît bien plus grande que si on les avait aperçus à trois ou quatre cents mètres de distance Il en est de même pour la vue du chevet.

On a dit aussi que la rue des Chapeliers perdrait son cachet. Cela n'est pas : elle conserve toute sa partie à gauche, en montant, sa forme générale, et la courbe gracieuse qui fait son mérite et qui sera cause qu'après la tranchée qui y sera faite, on ne s'en apercevra même pas, au moment où on s'engagera dans cette rue, à raison

des groupes d'une dizaine de maisons, dans le haut et dans le bas de la rue, que le projet respecte.

On doit rendre hommage à ce plaidoyer judicieux et éloquent du beau projet que les Tournaisiens sont à la veille de voir réaliser, et l'écrivain de ces lignes aurait d'autant moins de raison d'y objecter, qu'il croit pouvoir revendiquer la paternité de l'idée; il la préconisait déjà, il y a quinze ans, alors qu'il habitait Tournai.

Ce projet, ou du moins la partie essentielle du projet actuel, formait d'ailleurs partie du plan, que mon confrère E. Mortier et moi, avons dressé dès 1897, à la demande de M. le ministre Van den Peereboom, d'un hôtel des Postes à ériger aux abords de la cathédrale et dans un style en harmonie avec cet auguste voisinage.

Les idées de M. Van den Peereboom et nos propres conceptions n'ont pas prévalu ; elles ont été renversées par un nouveau courant d'opinion, en ce qui concerne surtout le bâtiment des Postes. Nous nous sommes, depuis des années, inclinés et soumis aux circonstances, sans même élever la voix pour défendre nos idées. Mais voici ce que nous lisons, dans la *Chronique des travaux publics :*



Fig. 4. — Même point de vue. — État actuel.

« Un projet désastreux, qui a soulevé une réprobation générale, allait aggraver cette situation en élevant, contre la basse nef du côté nord, le nouvel hôtel des Postes, qui eût rendu à tout jamais impossible le dégagement de cette partie de l'édifice.

Lorsque les anciens bâtiments de l'école Saint-Luc, qui faisaient l'angle de la rue du Curé Notre-Dame, furent démolis, il y a trois ans, en vue de déblayer le terrain pour la construction de l'hôtel des Postes projeté, on se rendit compte, mieux encore que par le passé, de l'effet merveilleux que produirait notre cathédrale si elle était complètement débarrassée de ce côté des constructions qui la masquent.

L'opinion publique s'émut, sa voix se fit entendre au conseil communal contre le projet de l'administration des chemins de fer et des postes, et la presse locale se trouva d'accord avec elle pour combattre ce projet néfaste.

Tous ces efforts furent fructueux : M. le ministre des

chemins de fer fit connaître officiellement qu'il renonçait d'une manière définitive à élever l'édifice projeté sur les terrains qu'il avait achetés à cette fin, contre la nef du côté nord de la cathédrale. »

Ainsi provoqué, on ne trouvera pas étonnant que nous sortions de la réserve que nous avons gardée, par déférence pour certaine personnalité, aussi longtemps que le soin légitime de notre considération nous l'a permis.

Or il n'est pas vrai de dire, comme le correspondant de la *Chronique des travaux publics*, que les bâtiments de la Poste, bâtis en pierre de Tournai, en style de la transition romano-gothique, en bordure de la place des Acacias, auraient masqué la cathédrale.

Le croquis ci-contre *(fig. 2)* en fournit la preuve éclatante. Le bâtiment longeant la rue du Curé



Fig. 5. — Vue prise du trottoir gauche (en venant de la Gare) de la rue de l'Hôpital N.-D., où l'on voit que la tour téléphonique n'aurait masqué qu'une partie de la chapelle-paroisse, édifice de troisième ordre.

Notre-Dame *eût laissé un vaste espace libre entre lui et la nef de la cathédrale.* De la place des Acacias celle-ci restait à découvert et bien en évidence, jusques et y compris le bâtiment actuel de la bibliothèque [1]. Il est vrai que nous prolongions la rue du Curé Notre-Dame quelques mètres plus loin que dans le projet nouveau. Mais c'est ici que nous différons légèrement d'avis avec le distingué correspondant du *Courrier de l'Escaut*, auquel nous venons d'emprunter l'exposé du parti qui prévaut.

Les bâtiments des Postes projetés par nous auraient rétabli les abords de la cathédrale dans une situation et sous un aspect analogues à ce qui constituait sa physionomie ancienne. En effet, il devait occuper, non point une place autrefois libre, mais l'emplacement même d'anciennes dépendances capitulaires, à telle enseigne, que les maçonneries démolies pour lui faire place contenaient divers fragments d'architecture de

1. Hôtel des Anciens Prêtres.

l'époque romano-gothique, notamment deux portes romanes destinées à trouver leur place dans l'édifice projeté. C'est donc aller à l'encontre de la réalité historique, que de prolonger la place des Acacias vers l'Ouest, au delà du portail nord.

Nous abaissions le perron actuel, qui noie d'une façon barbare la base du précieux portail. Par-dessus les arcades de notre aile basse, on aurait aperçu la nef de Notre-Dame et la chapelle-paroisse, à l'arrière-plan, comme il convenait le mieux à leur présentation.

En arrivant du côté de la gare, on accède au parvis du Nord (la place des Acacias) par la rue de l'Hôpital, heureusement tracée (peut-être par le hasard) de manière à réserver à l'arrivant cette surprise magique, qui attend le touriste non prévenu à cet impressionnant débouché. D'après notre projet, le regard eût été mené par la nouvelle construction en forme de portique, vers la porte du Nord de la cathédrale assez découverte pour exercer de loin son attirance, sans révéler d'abord toute sa beauté. C'est ce que fait voir notre cliché *(fig. 3)*. La *fig. 4* montre que, de ce côté-là aussi, nous ne cachions pas grand' chose du monument.

Au piéton cheminant sur le trottoir de gauche de la même rue, se serait montré à découvert l'angle de notre bâtiment flanqué d'une tour téléphonique *(fig. 5)*. Celle-ci se projette sur la nef de la cathédrale ; mais nous le demandons à tout homme de bon sens, est-ce qu'elle cache la basilique ? Est-ce qu'on oserait prétendre que le beffroi cache la cathédrale à celui qui descend la rue de St-Martin ? Est-ce qu'un tronc d'arbre à l'avant-plan d'un paysage en dérobe la vue à celui qui n'a qu'à s'écarter d'un pas pour déplacer ce mobile obstacle ?

Ce serait une erreur, que d'isoler la cathédrale sur tout le flanc septentrional. Ainsi l'on ne mettrait pas à découvert la nef romane, mais l'église-paroisse élevée, au XVI[e] siècle, dans un style des plus médiocres, et surélevée d'une hauteur considérable au-dessus de la place éventuellement à créer. La partie actuellement découverte du vénérable monument est d'une majesté puissante, d'une beauté prodigieuse ; c'est un morceau de premier ordre ; il ne faut pas que la contemplation en soit distraite, aux dépens de l'émotion produite, par une médiocre adjonction. Le reste du vaisseau se tient aujourd'hui discrètement à l'écart. Mais qu'il vienne s'exposer au spectateur à l'égal de la belle porte Mantile, du grandiose hémicycle du transept et du superbe chœur, le tableau se trouvera gâté, et le magique ensemble perdra beaucoup de son prestige.

Aussi bien n'a-t-on pas été très conséquent, et l'on médite de n'étendre la place publique que jusqu'à moitié de la longueur des nefs. Or cette solution est bâtarde.

Le problème qui se posait était de raccorder le mieux possible les constructions de la rue du Curé-Notre-Dame avec la vieille basilique. Selon nous, le point de raccord s'indique sur le monument lui-même. C'est le côté ouest de la porte Mantile. C'est vers cette porte que, dans notre projet, se dirigeait en ligne oblique une façade en forme de portique, formée d'une rangée d'arcades en style de transition.

Cet ensemble de bâtiments de style devait former un entourage homogène et des avenues appropriées à la façade septentrionale de la cathédrale. Le bâtiment des Postes, l'habitation du percepteur, les bureaux de marchandises, tous élevés en pierre de Tournai dans le style ancien, devaient former un ensemble homogène se soudant, d'une part, à la cathédrale, d'autre part, à la Maison des Anciens Prêtres, rue du Four Chapitre. Ils auraient reconstitué, par une appropriation moderne et vivante, des abords adéquats à la basilique romane.

Bien avant que ne fût conçu le contreprojet qui va être mis en exécution, dès 1897, nous avions émis et proposé à l'autorité supérieure l'idée de relier le futur hôtel des Postes à l'Est de la ville (quartier du Séminaire et du Palais de justice) par la rue contournant le chevet, perçant le côté de la rue des Chapeliers *(fig. 1)*, et faisant dans celle-ci la percée prestigieuse qui doit, d'une part, transfigurer cette rue sombre et mal orientée, d'autre part, révéler au passant le chevet encore inconnu de la cathédrale, ce morceau qui n'a pas d'égal en Belgique, et qui, d'un coup d'œil, entrera dans l'âme du passant.

Les Tournaisiens, tout en adoptant cette partie de notre concept, ont repoussé notre projet, et préfèrent dégarnir le flanc des nefs de N.-D. que de lui créer d'intéressantes annexes. L'avenir

décidera qui s'est trompé. Du moins un embellissement considérable résultera du dégagement du merveilleux chœur gothique. (1)

L. CLOQUET.

1. Montalembert, dit M. H. Chabeuf, a montré que les édifices religieux britanniques ne sont nullement supérieurs à ceux du continent, mais présentés dans un meilleur cadre. Il les montre entourés de constructions adventices, cloître, sacristies, salles capitulaires, écoles, maisons canoniales, même de vieux arbres qui les grandissent par la différence d'échelle, tandisque les nôtres, isolés parmi les maisons modernes, ont un aspect de bibelot gigantesque. « C'est une grande faute, ajoute Montalembert, de faire le vide autour des églises gothiques ; elles ne sont pas faites pour le désert comme les pyramides, mais pour dominer les habitations humaines serrées à leur pied. » Et remarquez, poursuit M. Chabeuf, que Montalembert ne parle pas seulement au nom de la beauté morale et populaire de ses chères églises. « Les plus nobles pierres qui soient sous le soleil », c'est aussi pour lui une question d'esthétique et de géométrie. Le vide, qui rapetisse l'homme, produit le même effet sur des monuments où tout est proportionné à l'échelle humaine : sous aucun aspect la cathédrale de Reims n'apparaît plus colossale et plus belle qu'au visiteur qui, la tête renversée, en contemple la masse écrasante de cette étroite rue rempant à son pied nord. Ceux qui, si mal à propos, ont mis tant d'espace aux abords de la cathédrale de Paris et de Milan, n'ont donné que trop raison à Montalembert ; cette idée de la grandeur du vide est d'ailleurs toute moderne et ne remonte pas au delà du commencement du XVIIe siècle ; elle était fort étrangère au génie antique, et les Romains ont dressé la colonne Trajane dans un espace à peine grand comme le quart de la place Vendôme. »

(H. Chabeuf, *Art et Archéologie* dans les *Mémoires de l'Académie de Dijon*, 1901-1902.)



Correspondance.

France.

Honoré Monsieur,



JE voudrais, cette fois, appeler votre attention sur le livre de M. Marignan: *La Tapisserie de Bayeux.*

Au mois de juillet dernier, la *Revue de l'Art chrétien* signalait à ses lecteurs l'importance de cette brochure et l'éloge, qu'elle en faisait, avait fait naître en moi le désir sincère de la connaître plus à fond.

Cette satisfaction vient de m'être donnée, et les observations que me suggère cette lecture, ont, je crois, trop d'importance, pour que j'hésite un instant à vous les communiquer.

Donc, si vous le permettez, nous allons examiner ensemble les diverses raisons que M. M. a mises en avant pour dater, comme il l'a fait, une œuvre dont la valeur iconographique est incontestable et dont la datation peut engendrer de si grandes conséquences pour la chronologie des monuments romans.

Nous suivrons donc M. M. dans ses principales affirmations. Avec lui, nous analyserons l'adoubement des guerriers, les vêtements des monarques et des pontifes, et nous verrons, cet examen terminé, s'il nous est possible et permis d'adopter ses conclusions.

Et d'abord, remarquons-le, c'est bien la broigne que nous montre le costume des chevaliers et non le haubert, comme le prétend M. M. Ce qui ne permet point d'adopter son avis, c'est avant tout la large ouverture rectangulaire que présente sur la poitrine ce harnais de guerre, ouverture qu'on pouvait seulement ainsi aménager, disposer et border dans un vêtement de cuir ou de toile forte et résistante et non dans une cotte de mailles.

Ce détail infirme à coup sûr la thèse de M. M. A supposer que nous fassions erreur, ce qui n'est guère possible, et que cette broigne fût le haubert, quel avantage pourrait-elle bien en retirer?

La coupe de ce vêtement est, en effet, si particulière, que M. M. déclare nettement qu'on chercherait vainement ailleurs un type identique à celui qu'offre à nos yeux la broderie de Bayeux. Il est donc impossible alors de l'utiliser pour dater sûrement celle-ci.

Le casque, d'autre part, se présente dans toutes les scènes de notre broderie sous la forme conique, avec nasal. Ce manque de variété dans la forme du casque doit retenir notre attention.

En effet, si les brodeuses[1] dont nous consultons le travail, l'avaient entrepris à la fin du XIIe siècle, il est évident qu'elles auraient procédé différemment et que nous aurions vu paraître, dans les scènes qui nous occupent, quelques-uns de ces casques cylindriques arrondis ou à timbre plat, dont l'apparition, d'après M. M., eut lieu vers 1169.

Cette observation faite, passons aux boucliers.

Leur forme n'indique pas non plus la fin du XIIe siècle. Il est facile de prouver qu'elle fut en usage longtemps avant cette époque et pour convaincre les plus rebelles, il suffit de les renvoyer au sceau de Guillaume le Conquérant, comme à ceux de Guy de Laval (1095), de Raoul de Vermandois (1116), de Thibaut, comte de Blois (1130).

Que devons-nous penser à présent du gonfanon d'Eustache, comte de Boulogne et des tourteaux qui le décorent? A dire vrai, on ne voit pas en quoi ces connaissances peuvent justifier la façon de voir de M. M., puisqu'en somme, il avoue spontanément qu'elles apparaissent dès le milieu du XIIe siècle, c'est-à-dire, vingt ans au moins avant l'époque à laquelle il lui plaît d'attribuer la broderie normande.

Ce n'est point entièrement exact.

La bannière dont le pape fit présent à Guillaume le Conquérant était fort belle et enrichie d'une croix. De son côté, son couronnement terminé, Guillaume fit don à Rome de la bannière d'Harold, toute d'un tissu d'or très pur et portant l'image d'un homme armé.

Ainsi, à n'en pas douter, d'après le récit des écrivains du XIe siècle, les bannières recevaient

1. J'attribue la broderie à des femmes, mais elle peut tout aussi bien avoir été l'œuvre d'hommes. Pour plus d'exactitude, il faudrait peut-être mettre brodeurs de l'un ou l'autre sexe, là où je fais uniquement mention de brodeuses.

déjà, à cette lointaine époque, des ornements particuliers. Si les tourteaux d'Eustache, qui eurent même origine, se sont maintenus dans le blason des comtes de Boulogne, c'est apparemment que ces derniers furent fidèles au premier choix de leurs ancêtres, alors que d'autres puissants seigneurs montraient moins d'entrain pour suivre les traditions des leurs. La fin du XIIe siècle n'a donc rien à démêler avec les connaissances que nous fournit l'œuvre de Bayeux.

Quand on parle de chevaliers, il n'est guère possible de passer sous silence les montures sur lesquelles ils accomplirent tant d'exploits !

Sur ce point, je serai bref.

L'observation, que fait M. M. à propos des couleurs variées que nos brodeuses ont données aux chevaux, n'est pas aussi concluante qu'elle paraît l'être à première vue.

D'abord, le nombre des animaux ainsi brodés n'est pas considérable. Sur les 41 chevaux que j'ai pu compter dans les quelques scènes que j'ai sous les yeux, un seul répond au signalement de M. M.

Eussent-ils été plus nombreux, quelle conclusion pourrait-on tirer de ce nombre, en faveur de la thèse de M. M., étant donné que cette bigarrure est en désaccord avec le reste des données fournies par la broderie bayeusaine ? De deux choses l'une, ou bien, alors, il faudrait admettre que cette mode a été en vigueur également à l'époque que nous indiquent les autres détails, ou bien, qu'il y a là fantaisie d'artistes, ce qui serait loin de surprendre les archéologues familiarisés avec un art qui vise avant tout à l'harmonie du coloris et au plaisir des yeux.

Abordons maintenant les diverses représentations du costume royal.

M. M. appelle l'attention de ses lecteurs sur la robe, la couronne, le sceptre et le globe des souverains figurés sur la broderie de Bayeux. A notre tour, examinons chacun de ces objets et cherchons les lumières qu'ils peuvent nous fournir.

« Le roi Edouard, dit M. M., à la page 42 de sa brochure, est vêtu d'une tunique longue... il tient le sceptre à fleurs de lys et porte une couronne à trois fleurons accentués : on ne saurait trouver un exemple semblable en 1070-1080. »

Voilà une affirmation catégorique ; mais, en vérité, est-elle bien fondée ?

Dans la pompe royale au sein de laquelle la broderie normande l'offre à deux reprises à nos regards, Harold porte une fois la robe longue, comme Édouard, et l'autre, une robe de dimension moindre. En 1170, les deux modes auraient donc marché de pair, et, partant, l'affirmation de M. M. perd de sa valeur dans une mesure plausible. En outre, Henri I, en 1035, et Louis le Gros, 1108-1137, portent tous deux des robes d'une longueur égale à celle des monarques anglais. D'autre part, la couronne aux trois fleurons accentués, dont M. M. semble faire tant de cas, se voit également sur le sceau de Robert, 996-1031, sur deux miniatures attribuées par Green au Xe et au XIe siècle et dans les planches relatives à S. Henri, XIe siècle, que le P. Cahier emprunte à un manuscrit de Munich et qu'il donne aux pages 58 et 61 de ses *Nouveaux Mélanges d'Archéologie* (Curiosités mystérieuses).

Que dire du globe surmonté de la croix ? Guillaume le Conquérant en est déjà pourvu sur le sceau qui le représente en majesté ; enfin, le trône sur lequel siège Harold, dans la scène de son couronnement, est presque identique à celui que nous montre le sceau de Henri I, pendant que le long sceptre qu'il tient en main se retrouve à peu de chose près sur une monnaie frappée à son effigie et donnée par Lavisse, à la page 176 de son album historique.

Nous voici parvenu au costume liturgique et, cette fois, nous devons nous arrêter sérieusement devant le consécrateur de Harold, l'archevêque Stigant.

Faut-il le dire ? il est surprenant de voir M. M. accorder si peu d'attention à ce personnage, alors qu'il scrute avec tant de minutie le costume des chevaliers, des rois et même les particularités relatives aux animaux représentés sur l'œuvre de Bayeux.

La haute position du Primat de Cantorbéry méritait mieux et exigeait plus de réflexions. Il faut convenir aussi que les renseignements qu'on peut en tirer n'ont guère l'air de favoriser la datation proposée par M. M.

« Stigant, écrit-il, est debout, revêtu de la tunique longue, de l'étole et de la chasuble dont

la coupe appartient au XIIe siècle, et est tout à fait semblable à celle de l'évêque de Beauvais, Barthélemy (1165). » Nous allons voir mieux et plus.

D'abord, soit dit en passant, la prétendue tunique longue est la dalmatique ou, tout au moins, l'aube parée. Ensuite, la coupe de la planète est loin d'appartenir exclusivement à la fin du XIIe siècle. Comme il est convenable de n'avancer aucune assertion sans preuves à l'appui, je renvoie aux volumes 7 et 8 de *La Messe* (Rohault de Fleury). Hugues d'Auxerre (sceau), en 1126, et Geoffroy de Vendôme, en 1133, portent tous deux une chasuble semblable à celle de Stigant; nous la retrouverons de même pour les IXe, X^e et XIe siècles, dans les planches DXXXIX — DXL — DXLVIII — DLXXV — de l'ouvrage ci-dessus nommé. Ces exemples, d'autre part, appartiennent à tous les peuples de la chrétienté.

L'étole ne peut nous arrêter un instant, pas plus que le pallium, dont la forme et le décor ont trop varié au XIe et au XIIe siècle pour qu'on puisse faire état du type ici représenté. Quant au pectoral, j'en ai parlé suffisamment dans une lettre précédente pour n'avoir pas besoin d'y revenir présentement.

Poursuivons.

La façon dont Stigant tient le manipule dénote une époque ancienne. D'après Rohault de Fleury, elle est presque exclusivement en usage au IXe siècle.

Mais ici se place une observation qui me semble de la plus haute valeur.

Si la broderie de Bayeux datait de 1170, Stigant aurait eu évidemment crosse en main et mitre en tête. Cette coiffure épiscopale devient, en effet, d'un usage presque général au XIIe siècle.

Hugues de Rouen la porte en 1146; les évêques de Lisieux, Bayeux et Lincoln l'ont de même à la fin du XIIe sur leurs sceaux et on peut ajouter que le dernier de ces sièges en avait été gratifié dès 1123. Enfin, en 1061, l'abbé bénédictin de St-Augustin de Cantorbéry avait reçu le privilège des pontificaux.

Seul donc, le Primat de toute l'Angleterre serait privé d'une telle marque honorifique et cela à la fin du XIIe siècle ! Le fait n'est pas admissible, et la représentation de Stigant plus que toute autre est de nature à faire rejeter la datation proposée par M. M. pour la broderie de Bayeux.

Il est clair comme le jour que des brodeuses ayant le souci du détail jusqu'au point de mettre des rubans au cou des faucons et d'attacher des grelots au collier des chiens, n'auraient pas manqué de placer la mitre sur la tête de Stigant si à l'époque où elles maniaient l'aiguille, l'archevêque de Cantorbéry l'eût portée.

Reste maintenant la question relative au poème de Wace.

Remarquons, en commençant, — M. M. en convient du reste lui-même, — que les brodeuses de Bayeux ne le suivent pas uniquement, et de plus, qu'elles ont représenté toute une série de scènes dont on ne trouve pas la moindre trace dans le Roman de Rou. Par ailleurs, si, dans leur travail, elles avaient reproduit à la lettre les indications de Wace, ainsi que le veut M. M. (p. 111), elles n'auraient pas manqué de représenter les Saxons avec la barbe et de longues chevelures, puisque tel était, aux yeux de l'auteur du roman en question, le signe distinctif entre les deux peuples (p. 112).

Or, elles n'en ont rien fait.

Mais passons.

Si Wace est l'inspirateur de la broderie bayeusaine, il faut nécessairement que les costumes figurés sur celle-ci soient exactement ceux que l'on portait à l'époque où il vivait.

Nous avons vu longuement qu'il est loin d'en être ainsi et que force détails de la broderie indiquent même une époque de beaucoup antérieure à celle de 1170.

L'imagerie de Bayeux étant en désaccord palpable avec les types fournis par la fin du XIIe siècle, il faut rigoureusement en déduire que les brodeuses ne s'inspirèrent point du roman de Wace.

Si les hauts faits de Guillaume le Conquérant n'étaient pas suffisamment connus en eux-mêmes pour guider nos ouvrières et qu'elles aient eu besoin de recourir aux compositions littéraires de leur temps, on peut alors supposer qu'elles ont eu entre les mains quelque chanson de geste disparue depuis et peut-être à jamais !

Recevez, honoré Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

26 janvier 1903. P. MAYEUR.

Italie.

Les vols d'œuvres d'art dans les églises. — Erreurs d'auteurs. — Les peintures de Marcaria.

Les vols d'œuvres d'art dans les églises.



J'Ai mentionné, l'année dernière, le vol, dans l'église Sainte-Sabine, d'un tableau par Sassoferrato (1605-1685). L'église, située sur le mont Aventin, est une des plus anciennes de Rome. Elle a été consacrée par le pape Sixte III (pontificat de 432 à 440) et érigée au titre cardinalice par le pape Symmaque (pontificat de 498 à 514). Honorius III la concéda en 1222 à saint Dominique, qui fit un couvent, où il habita longtemps, du palais pontifical attenant à l'église. Le sanctuaire fut modifié à diverses reprises et reçut en 1587 sa forme actuelle, à trois nefs divisées par des colonnes antiques en marbre de Paros.

L'une des chapelles est consacrée à saint Dominique, et c'est là que se trouvait le tableau volé, dit la *Vierge au Rosaire* entourée de saint Dominique et de sainte Catherine. L'église renferme d'autres peintures relatives à la vie du Saint, exécutées notamment par Thadée Zuccari (1529-1566) et son frère Frédéric (1542-1609).

Le tableau de Sassoferrato a été retrouvé et, grâce au cardinal Mathieu, titulaire de l'église, il a été remis à sa place.

La Société Saint-Augustin a publié de cet ouvrage une excellente reproduction en couleurs.

Le village de Novalesa est situé dans les Alpes, non loin de Suse ; il possédait une ancienne abbaye convertie, en 1884, en établissement universitaire, le collège Umberto I°, qui ne s'y installe que pendant l'été. Le bourg est très fréquenté durant la belle saison.

L'église de l'abbaye possédait quatre tableaux.

L'Adoration des Bergers, par François Le Moine.

La Déposition de la croix, attribuée à Daniel de Volterre.

La Crucifixion de saint Pierre, copie du tableau de Caravagge.

L'Adoration des Rois, par Rubens.

Ces quatre toiles ont été volées, au mois d'octobre dernier.

Sous toutes réserves, en ce qui concerne les attributions.

Erreurs d'auteurs.

Dans son fascicule de novembre dernier, la *Revue de l'Art chrétien* a dit quelques mots d'une rectification que j'ai faite dans l'*Emporium* de Bergame, à un travail de M. P. Gauthiez paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1889-1890).

Je m'explique, car ce n'est pas à la légère qu'on doit contredire un confrère.

M. Gauthiez a fait une étude très sérieuse sur les peintures de Luini; il a signalé à Lugano une *Crucifixion* peu connue, car la fresque est dans une villa particulière appartenant à M. Vedani. Je connais depuis longtemps cette peinture et j'ai été fort surpris, en relisant M. Gauthiez dix ans après sa rédaction, de voir que l'auteur indiquait sainte Véronique parmi les personnes qui entourent la Croix ; je n'avais aucun souvenir de cette figure et, dans le doute, je m'étais promis de vérifier le fait à mon prochain voyage à Lugano ; il eut lieu en 1901 et alors j'ai pu me convaincre que le personnage que mon confrère avait pris pour sainte Véronique, parce qu'il tient une étoffe blanche à la main, était saint Jean. Aucun doute n'est possible, car le visage du saint est pourvu d'une barbe légère, il est vrai, mais parfaitement apparente.

Cette inadvertance vient évidemment de ce que dans un salon particulier on n'a pas le loisir d'étudier une peinture comme dans un musée.

Mais voici non plus des inadvertances, mais des erreurs énormes, commises par M. Niké, dans un volume intitulé *Florence historique, artistique, monumentale, Guide d'Art dans Florence*, édité par la maison Firmin Didot.

Pour en donner une idée, je ne citerai qu'un fait ; il suffira amplement, mais il y en a bien d'autres.

M. Niké conduit son lecteur à la galerie Palatine du Palais Pitti.

Il l'arrête devant la *Vierge du Grand-Duc* de Raphaël, et lui donne les renseignements que voici :

« Ce petit chef-d'œuvre, exécuté pour le grand
« duc Ferdinand, fut conservé comme une sorte
« de palladium dans la famille de Medicis; de là
« lui vient son surnom de la Vierge du Grand
« Duc. »

Je ne relève pas la qualification de *petit chef-d'œuvre*, chacun étant libre d'apprécier à sa façon le mérite d'une œuvre d'art. Pour beaucoup de personnes, et je suis du nombre, la Vierge du grand-duc est un chef-d'œuvre absolu : l'une des plus pures et des plus idéales conceptions de la Vierge de tous les temps et de tous les pays.

Je suppose qu'un lecteur, ayant observé que M. Niké ne donne pas la date de la peinture, recherche cette date en consultant un tableau généalogique de la famille de Medicis, pour savoir à quelle époque a régné le grand-duc Ferdinand qui a commandé la Vierge à laquelle on donna son nom.

Il trouvera que le premier grand-duc, qui a porté le nom de Ferdinand, a régné de 1587 à 1609.

Si ce lecteur est un ignorant et s'il a foi en M. Niké, il en conclura que Raphaël vivait encore en 1587.

Or Raphaël est mort en 1520.

Et si ce même lecteur jette un coup d'œil sur le catalogue de Pitti, il verra que la Vierge a été peinte en 1505 et qu'elle a été achetée en 1799 par le grand-duc Ferdinand III de la maison de Lorraine.

De tout ceci M. Niké n'a eu cure. Il avait dans l'idée que la Vierge du grand-duc devait être le *palladium* de la maison de Medicis, cela lui a suffi et avec une insouciance inconcevable il a forgé une histoire grotesque.

Le reproche de renfermer des erreurs et des inexactitudes n'est pas le seul que mérite ce volume.

Il a été mis en vente à Florence dans l'été 1902, et, comme il n'est pas daté, l'acheteur pouvait croire naturellement que c'était une nouveauté.

Or, il saute aux yeux de tous ceux qui connaissent Florence que la rédaction de M. Niké remonte à dix ou douze ans, car il ne tient nul compte des changements importants qui ont eu lieu dans les musées depuis son voyage en Toscane, si toutefois ce voyage a eu lieu. Il n'est pas difficile, en effet, d'écrire en restant chez soi, un pareil volume au moyen d'écrits antérieurs. Si c'est le cas de M. Niké, il faut reconnaître qu'il s'est fort mal servi de ses prédécesseurs.

Il faut bien reconnaître que la critique de la littérature d'art est devenue d'une indulgence excessive ; presque toujours ce sont des louanges, exagérées, presque jamais on n'y trouve une parole de blâme.

Ce système a pour résultat d'induire en erreur le public.

Il appartient à une publication indépendante, comme est la *Revue de l'Art chrétien*, de réagir et de mettre les choses à leur point réel.

Je suis entré dans cette voie, il y a quelques années déjà ; après M. Fierens-Gevaert, c'est le tour de M. Niké ; après M. Niké, ce sera le tour d'un autre ; seulement je me garderai bien de sortir de ma compétence. Et, en réalité, je ne fais que suivre en ceci l'exemple de notre regretté Mgr Barbier de Montault ; il frappait fort quelquefois mais toujours il frappait juste et était documenté pour répondre à ceux qui critiquaient ses critiques.

Les peintures de Marcaria.

Marcaria est une localité d'environ 9,000 habitants, située dans la province (département) de Mantoue ; elle n'est jamais visitée par les touristes.

Dans l'église du cimetière de la cité se trouvent des fresques récemment remises en lumière par les soins de l'archiprêtre don Benedini.

Ce sont des peintures votives, exécutées en 1494, à la suite d'une peste qui désola la contrée.

Elles sont en forme de diptyques et de triptyques et représentent la Madone avec l'Enfant, accompagnés des saints Antoine abbé, Bernardin, Roch, Jean-Baptiste, Christophe et de l'archange Michel. Ce sont clairement les patrons des personnes qui ont commandé les peintures, étant figurées à genoux, en costume du temps, aux pieds de leurs protecteurs.

Une particularité intéressante de ces peintures consiste dans la façon dont les compositions ont été comprises.

Elles sont traitées plutôt en tableau de genre qu'en tableau de sainteté.

Dans les fonds sont représentés des paysages et des scènes se rapportant à des événements de la localité.

Ainsi, dans l'une des fresques, on voit un homme à genoux qui présente à un saint un petit enfant tenant une colombe à la main ; à côté saint Michel tue le dragon. Il est probable que le fidèle a voulu rappeler un péril qui a menacé la vie de l'enfant.

Ailleurs, deux personnes tiennent dans les mains une vue de l'église paroissiale de Marcaria posée sur un terrain ravagé par les eaux. C'est une allusion à une inondation causée par le débordement d'une rivière voisine qui fit des dégâts dans le pays mais qui laissa l'église intacte.

Toutes les fresques sont traitées simplement par des mains assez peu exercées, mais elles sont les témoignages de la foi et du goût pour les arts qui animaient les anciens habitants de Marcaria.

GERSPACH.



Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 31 janvier 1903.* — M. Schlumberger annonce à l'Académie que M. Manrouard, chargé d'affaires de France à Athènes, a adressé au ministre des affaires étrangères un rapport relatif au classement, parmi les monuments nationaux du royaume de Grèce, de deux des plus importantes constructions franques qui subsistent dans ce pays et conservent le souvenir de la domination des Villehardouin dans la péninsule de Morée au XIIIe siècle, à la suite de la quatrième croisade. Ces deux ruines franques sont celles de la grandiose forteresse de Chlernoutzi ou Clermont, auprès de la mer, au sud de Cyllhène, et celles non moins curieuses de l'église Sainte-Sophie, d'Andravida, capitale des Villehardouin.

C'est la première fois que le gouvernement grec se préoccupe de protéger officiellement les monuments francs, encore si nombreux sur le territoire du royaume hellénique.

L'origine du crucifix en Gaule. — M. Schlumberger lit un mémoire de M. Brehier, professeur à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand, intitulé : L'introduction du crucifix en Gaule.

L'idée de représenter le Christ en croix a été longtemps écartée par les artistes chrétiens. Les premières représentations connues du crucifix, la sculpture de la porte Sainte-Sabine à Rome, la miniature de l'Évangile de Rabula, les ivoires du Musée Britannique, les ampoules du trésor de Monza, ont une origine syrienne. C'est donc en Syrie, et probablement chez les Nestoriens, que la crucifixion a été d'abord représentée.

Un texte de Grégoire de Tours nous apprend que le crucifix apparaît en Gaule dans une peinture d'une église de Narbonne. La vue du Christ étendu sur la croix, presque nu, excita le scandale et, à la suite du songe d'un prêtre, l'évêque dut faire recouvrir l'image d'un voile. Or, Narbonne était, au VIe siècle, une des principales colonies de ces marchands syriens qui étaient établis dans toutes les grandes villes de l'Occident depuis Carthage jusqu'à Paris. Il est permis de croire que ce furent des Syriens qui introduisirent en Gaule cette nouveauté, mais de longues années se passèrent avant qu'elle entrât dans la vie religieuse des Occidentaux.

Séance du 6 février. — M. Clermont-Ganneau communique des photographies de monuments antiques découverts par le P. Paul de Saint-Aignan, de Tyr. C'est d'abord une inscription latine des croisades, en caractères du XIIIe siècle, provenant de Saint-Jean d'Acre et contenant l'épitaphe de Dame Brisa, fille de Johannes Medicus et femme de G. Petrus de Saone (?).

Ce sont ensuite deux grandes statues, de style égyptien, découvertes près de Tyr et portant des dédicaces phéniciennes faites à un dieu, dont le nom est effacé, par un personnage appelé Baalchillem, fils de Baalyaton ; ces deux monuments doivent être classés de l'époque ptolémaïque.

M. S. Reinach a remarqué à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg un manuscrit français d'une beauté et d'une conservation exceptionnelles, dont il fait passer les photographies sous les yeux de l'Académie. Ce manuscrit, provenant du duc de Bourgogne Philippe le Bon, est orné de 93 miniatures, dont 13 de grande dimension, sont de la même main. Elles forment une illustration continue de l'histoire de France jusqu'à la fin du règne de Charles V.

Dans le nombre, il y a des chefs-d'œuvre représentant la mort de Roland à Roncevaux, le songe de Charles le Chauve, saint Louis ensevelissant les morts à Mansourah, la bataille de Courtrai, celles de Crécy et de Poitiers.

M. Reinach pense que ces miniatures sont du même auteur que le retable de Saint-Bertin, aujourd'hui au château de Wied et à la National Gallery, et les attribue à Simon Marmion, artiste de Valenciennes, mort en 1489, que l'on appelait « prince d'enluminure ». Ainsi, la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg serait en possession d'une des œuvres capitales de l'art français, comparable à la série des miniatures de Fouquet conservées à Chantilly.

Séance du 20 février. — M. Clermont-Ganneau communique le croquis, qui lui a été envoyé par M. Weber, de deux sculptures anciennes, récemment découvertes aux environs de Tripoli de Barbarie. Les inscriptions latines que l'on relève sur ces monuments montrent qu'il s'agit du tombeau d'un homme et d'une femme, deux époux, l'un et l'autre d'origine africaine, en raison de leurs noms puniques. Sur le couvercle qui recouvre la cuve funéraire du mari est peint un lion bondissant avec cette épitaphe : *Qui leo jacet* ; sur l'autre, on lit : *quæ lea jacet.* M. Clermont-Ganneau démontre que les défunts ainsi qualifiés de « lion » et de « lionne » devaient être des adeptes du fameux culte de Mithra, dont les initiés du quatrième degré portaient le titre de « lion ».

M. Schlumberger lit une note relative à un petit monument qu'il vient d'acquérir et qui présente le plus grand intérêt à cause des noms illustres qui y sont gravés.

C'est une petite tessère de bronze, sorte de petite amphore du genre des *tisserulæ ædificiorum* destinées à être noyées dans la maçonnerie des monuments en construction, comme on le fait encore de nos jours en murant des pièces de monnaies dans les fondations.

L'importance de ces petits monuments tient à ce qu'ils sont inscrits aux noms des plus grands personnages de Rome et de l'Empire aux IVe et Ve siècles.

Sur la tessère acquise par M. Schlumberger figurent, scellés sur des rubans d'argent incrustés dans le bronze, les noms de l'empereur d'Orient Zénon, du célèbre Odoacre devenu à partir de 477 patrice d'Occident, enfin, du préfet de la ville, Symmaque, l'ami et le beau-père de Bocci.

Cette tessère doit être datée des environs de l'an 485 de Jésus-Christ.

M. S. Reinach communique, de la part de Hamdy bey, directeur du musée de Constantinople, un rapport d'Edhem bey, chargé de la continuation des fouilles de Tralles. Ce document mentionne la découverte d'un magnifique portique en marbre, qui a été transformé plus tard en église byzantine, et trois têtes en marbre : une de Déméter, l'autre d'Athéna, l'autre de Zeus Sérapis, toutes d'un très beau travail.

M. Collignon donne lecture d'un rapport sur les fouilles de deux *tumuli* qui ont été exécutées par M. Degrand, consul de France à Philipoli, dans la vallée de la Toudja, en Bulgarie.

Elles ont amené la découverte de vestiges d'une civilisation primitive offrant des analogies avec ceux que nous ont fait connaître les fouilles d'Hissarlik, et celles des anciennes nécropoles de Chypre.

Séance du 27 février. — M. Berger communique à l'Académie une nouvelle inscription funéraire qui lui a été adressée par le P. Delattre. Il s'agit de l'épitaphe d'une femme qui s'intitule « négociante de la ville ».

Il donne aussi lecture d'une notice sur six nouvelles inscriptions samaritaines, qui ont été découvertes par le P. Ronzevalle.

Ces inscriptions se composent d'une série de lettres isolées et séparées par des points, système d'abréviation fort usité chez les juifs, dans lequel on a cru reconnaître des passages de la bible et où ne figure que la première lettre de chaque mot.

M. Clermont-Ganneau place sous les yeux de la compagnie la photographie d'une statuette de bronze appartenant à M. J. Laytwed, de Beyrouth, et provenant de Kefr Djezzin, près de Berdja, au sud de l'antique Byblos. Elle représente un personnage debout, aux longs cheveux coiffés à l'égyptienne. M. Clermont-Ganneau montre qu'il faut y reconnaître un dieu, le fameux Jupiter du temple de Baalbeck.

Séance du 6 mars. — Le président a lu la dépêche par laquelle M. Paul Desjardins l'informait officiellement de la mort de son beau-père, M. Gaston Paris, et a aussitôt déclaré la séance levée en signe de deuil.

Séance du 13 mars. — Le président donne lecture d'une lettre du ministre de l'Instruction publique invitant l'Académie à se faire représenter, le 16 avril, aux fêtes du centenaire de l'installation de l'Académie de France à Rome, du 25e anniversaire de la création de l'École française de Rome, et de l'achèvement des fouilles de Delphes.

Séance du 20 mars. — MM. le Dr Capitan et l'abbé Breuil présentent des reproductions de peintures au nombre de quatre-vingts, et qui seraient de l'époque préhistorique quaternaire magdaléenne, qui ont été découverts sur la paroi de la grotte de Font-de-Yonne (Dordop). On y voit des bisons, un bovidé, des rennes, des chevaux, des bouquetins, des antilopes, des mammouths.

M. Léopold Delisle offre à l'Académie une monographie intitulée : *Autour des origines du Suaire de Lirey*, par le chan. Ulysse Chevalier. Le savant correspondant de l'Académie y résume l'état de cette question et publie plusieurs textes récemment découverts au Vatican, s'accordant de tout point avec la thèse qu'il a précédemment soutenue et qui, on se le rappelle, concluait à la non-authenticité du suaire.

M. Clermont-Ganneau communique de nouvelles photographies du tombeau des sectateurs de Mithra, récemment découvert par M. Weber aux environs de Tripoli de Barbarie.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Mémoires*, année 1902. — Jusqu'au début du XIVe siècle, les portraits que l'on rencontre dans la miniature sont rares et malhabiles. Brusquement l'art du portrait se développe, et le XVe siècle voit sa merveilleuse éclosion. Une étude attentive des tableaux de présentation qui ornent la première page de beaucoup de manuscrits, les miniatures des bréviaires, missels et chroniques peuvent en fournir une ample moisson. M. H. Martin propose qu'on s'applique avec méthode à former une galerie des grands hommes et des femmes illustres du moyen âge. Toutefois, il faut y prendre

garde, la plus grande partie des effigies présentées par les miniaturistes doivent être rejetées en tant que portraits, et rien n'exige plus de circonspection que l'acceptation de portraits authentiques. C'est ce que M. Martin met en lumière à propos de quelques figurations remarquables, tout en étudiant aussi de remarquables portraits authentiques.

M. H. Stein apporte une bien précieuse contribution à la future monographie de l'abbatiale de St-Denis. Un passage du « cartulaire blanc » de l'abbaye, en date 1247, ignoré jusqu'ici, prouve que le maître d'œuvre chargé de la reconstruction de l'édifice à la suite d'un coup de foudre en 1231, fut Pierre de Montereau († 1267), appelé à tort Pierre de Montreuil par A. Lance et par Ch. Bauchal, et considéré sans preuve formelle comme l'architecte de la Sainte-Chapelle, avec certitude comme auteur du réfectoire et de la Chapelle de la Vierge à Saint-Germain des Prés, et, avec grande probabilité, du réfectoire de Saint-Martin des Champs, cette merveille d'élégance hardie. M. Stein, après avoir déploré les remaniements opérés, de 1806 à 1846, par Legrand, Celérier et Debret, qui y ont fait pour sept millions de travaux avant Viollet-le-Duc, fait quelques remarques au sujet des reconstructions faites sous Louis IX.

M. P. Durrieu étudie deux miniatures de Jean Fouquet appartenant à la bibliothèque royale de la Haye ; on devra à M. Durrieu un inventaire à peu près complet des œuvres de ce gracieux maître.

Signalons encore une étude de M. le baron J. du Teil sur le Saint-Suaire de Lirey et une description, par M. le comte Couret, d'un livre d'heures attribué à Gérard David et qui paraît avoir été celui du pape Alexandre VI.

Reprenons maintenant le compte rendu sommaire des séances.

Séance du 21 janvier. — M. Paul Vitry présente la photographie d'une *Vierge* en bronze du XVe siècle, découverte par feu M. de Rochemonteix dans l'église d'Apchon (Cantal) et qu'il suppose être de travail flamand.

M. Pallu de Lessert fait une communication sur Salvius Julianus, proconsul d'Afrique.

M. Cagnat lit une note de M. Gauckler sur une mosaïque trouvée autrefois à Carthage.

M. Héron de Villefosse présente, au nom de M. Perdrizet, deux tessons de verre, trouvés à Sidon, qui ont dû faire partie d'un pavement en mosaïque.

M. le docteur Capitan fait hommage de plusieurs de ses travaux sur des antiquités préhistoriques.

Séance du 28 janvier. — M. G. Bapst fait une communication sur les travaux exécutés au Palais du Louvre par Pierre Lescot et Jean Goujon. M. Monceaux attire l'attention de la Société sur l'inscription dite de Renault conservée au musée d'Oran. Les martyrs dont elle parle ont sucombé en l'an 329.

Séance du 4 février. — MM. de Mély et Maurice sont élus Membres résidants.

MM. Poupardin et Roustan sont élus Correspondants nationaux à Paris et à Toulon (Var).

Séance du 18 février. — M. Schlumberger fait une communication sur un sceau de plomb byzantin portant le nom de Jean, évêque d'Afrique.

M. Enlart présente les photographies de plusieurs bijoux trouvés dans l'île de Chypre et datant de l'époque byzantine.

M. Héron de Villefosse communique une note de Mgr Toulotte sur deux martyrs d'Afrique des années 295 et 304.

M. Vitry entretient la Société de la statue d'une dame agenouillée datant du XVIIe siècle et conservée à Poitiers. Ce n'est pas Jeanne de Vivonne, comme on l'a cru, mais Claude de l'Aubespin.

M. Poinsot communique une lettre adressée à Peiresc par M. d'Ollivier, au sujet des antiquités de Tunis.

Séance du 4 mars. — M. Marquet de Vasselot présente une statuette japonaise du VIIIe siècle en bronze doré récemment acquise par le Louvre.

M. Maurice étudie l'origine du nimbe d'après les monnaies de l'empire romain.

M. Monceau explique l'effigie et la légende d'un sceau byzantin de Jean, évêque d'Afrique.

M. le Docteur Capitan rappelle la découverte d'objets préhistoriques faite à Cocherel près Évreux, au commencement du XVIIIe siècle et que Montfaucon a enregistrée.

Séance du 11 mars. — M. Henri Martin lit un procès-verbal relatif à la découverte de la statuette de Bourges mentionnée dans une séance précédente. Ce document a été rédigé, le 15 août 1902, par M. Baron à Bourges.

M. l'abbé Bossard présente un livre d'heures de la fin du XVe siècle, ayant appartenu à la famille de Cursay.

M. Durrieu établit que la sainte représentée dans un tableau de l'école flamande récemment signalé n'est pas Ste Geneviève, mais Ste Marguerite.

Séance du 18 mars. — M. l'abbé Thédenat présente une anse en bronze trouvée à Naix

(Meurthe et Moselle) et envoyée par M. Dennrentber.

M. Cagnat communique le texte de quelques inscriptions latines provenant de Syrie, dont il a reçu copie et estampage du R. P. Rouzevalle, il y ajoute le texte d'un milliaire de Bettignie récemment découvert.

M. Maurice revient sur la question de savoir à quelle époque le diadème apparaît sur les monnaies des empereurs romains.

M. Monceau étudie une inscription grecque chrétienne trouvée en 1824 à Tripoli d'Afrique et dont l'original est perdu.

Séance du 25 mars. — M. Chapet communique les photographies de deux statues représentant des divinités fluviales, qui se trouvent dans la Commègenes, sur les bords de l'Euphrate, près de Séleucies.

M. de Mély lit une notice sur le verrou de Sainte-Sophie à Constantinople. Il devait représenter un serpent.

M. Blanchet communique une note de M. Morel sur un anneau en bronze portant une tête de satyre.

M Vitry présente la photographie d'un portrait de Dunois peint au XVe siècle et conservé à Amboise chez M. Galtan.

L'Art Sacré. — *Association pour l'enseignement des Arts appliqués au culte,* — a tenu, le 10 févr. sa seconde assemblée générale annuelle, sous la présidence de M. Luc Olivier-Merson, membre de l'Institut.

L'éminent professeur de l'École des Beaux-Arts, dans un spirituel discours vivement applaudi par les nombreux fervents d'art religieux qui formaient son auditoire, après avoir exposé les résultats déjà obtenus par la Société, a rappelé le but poursuivi, qui est d'améliorer l'état actuel des édifices religieux, au point de vue de l'art. Par la création d'écoles spéciales, par l'organisation de conférences, par la publication d'une revue, la Société espère obtenir que l'industrialisme, qui tend à envahir de plus en plus le temple, laisse, dans la mesure du possible, une plus large part à l'art individuel.

Le supérieur du grand séminaire de St-Sulpice ayant autorisé l'*Art Sacré* à visiter la nouvelle chapelle du séminaire d'Issy et la si curieuse collection d'objets liturgiques anciens qui vient d'y être installée, cette Société organise pour le 20 courant une promenade artistique d'un haut intérêt, la première d'une série, qui sera réservée à ses membres.

L'Administration municipale de Neuilly vient de constituer une commission d'histoire locale, prise tant dans son sein que parmi les personnes compétentes de la ville, avec mission de rechercher, réunir et, s'il y a lieu, publier les documents les plus intéressants sur le passé de cette ville.

Cette Société historique se propose, notamment, de reconstituer par un plan le périmètre et les quelques vestiges restés debout du château de Louis-Philippe, si déplorablement détruit en 1848, et qui était l'une des plus belles résidences royales ; d'étudier les origines et le développement, rappeler les souvenirs, des châteaux de Madrid, de Bagatelle, de la Folie Saint-James, de la « Porte Mahiaux », de la plaine des Sablons, des Ternes, etc.

Le VIe Congrès international des architectes. — Le Congrès se tiendra à Madrid les 6-13 avril 1904. — Les questions déjà inscrites à l'ordre du jour sont les suivants :

1° L'art moderne (ou appelé tel) dans les œuvres d'architecture.

2° La conservation et la restauration des monuments d'architecture.

3° Le caractère et la portée des études scientifiques dans l'instruction générale de l'architecte.

4° Influence des procédés modernes de construction sur la forme artistique.

5° La propriété artistique des œuvres d'architecture.

Société diocésaine d'Art chrétien de Namur. — Cette Société, récente et encore toute modeste, est appelée à un sérieux avenir. Elle tient annuellement deux séances générales, alternativement à Namur et en Luxembourg.

M. Niffle Anciaux, le distingué secrétaire, a donné une conférence sur les *Verres églomisés*, c'est-à-dire le verre décoré à froid.

M. le chanoine Sosson a insisté sur l'intérêt des objets de mobilier et d'orfévrerie qu'il a rencontrés dans les églises de Durbuy, Érezée, Soy-Fisenne, Nassogne et sur la restauration désirable des églises d'Ollomat et de St-Germain. M. l'abbé Pierre a donné une notice sur la tour romane de S. Denis-Bovesse. Une excursion a eu lieu à Wéris, qui possède une église du XIe siècle. M. J. Nickens a donné une communication sur l'état actuel des restes de l'église de la célèbre abbaye d'Orval.

Le bulletin contient les dessins relevés de l'église de St- Michel à Dinant, modeste mais curieux morceau du XIIIe siècle, ayant des décorations polychromes d'un genre très particulier.

Bibliographie.

VIE ET ŒUVRE DE FRA ANGELICO DE FIESOLE, par P. NIEUWBARN, O. P.

LE « mouvement d'opinion » qui se manifeste autour des œuvres, disons plutôt des chefs-d'œuvre de Fra Angelico, est-il l'effet d'une mode, d'une impression fugitive, d'un courant momentané ? Nous ne le pensons pas ; il se produit sur trop de points à la fois et se manifeste par trop d'ouvrages sérieux de critique artistique pour n'être pas la preuve d'un retour sincère, profond même à une juste appréciation des meilleures traditions de l'art. De France, d'Italie, d'Angleterre, d'Allemagne, de Belgique nous sont venues les publications les plus intéressantes sur Fra Angelico — nous les avons signalées à nos lecteurs. — Nous voulons aujourd'hui les entretenir d'une publication hollandaise : *Vie et Œuvre* (Leven en werken) *de Fra Angelico*, par F. Nieuwbarn, Ord. Præd. Cette publication prend rang parmi les plus importantes. Nous pensons même n'en avoir pas encore rencontré de plus riche en reproductions du grand peintre chrétien, reproductions les mieux réussies, en même temps que le texte lui-même est richement et artistiquement illustré.

Le format du volume, grand in-folio, aide beaucoup à la beauté des reproductions en héliogravure, dont la grande dimension n'exclut pas le fini, au contraire. Et il y en a soixante-douze, c'est bien la collection la plus complète que nous connaissions. L'auteur, E. M. Nieuwbarn, Dominicain, outre le sentiment d'admiration qu'inspire Fra Angelico à tous ceux qui savent pénétrer les beautés d'un chef-d'œuvre, a pour lui l'affection, l'enthousiasme que tout Dominicain doit éprouver pour les œuvres d'un Frère dont le talent unique est un des ornements les plus rares dont puisse se parer un Ordre religieux. Combien de grands orateurs, de grands théologiens, de saints même dans les nombreux Ordres religieux dont l'Église est fière ! mais combien peu de peintres, de saints peintres, comme Fra Angelico, faisant valoir et resplendir par le pinceau les plus éloquentes manifestations de la piété, les sentiments les plus profondément pieux de nos mystères !

Nous sommes donc en présence d'un travail considérable et d'une originalité incontestable.

Analysons la suite des chapitres qui le forment, afin que nos lecteurs puissent se faire une idée de son importance :

CHAPITRE I. — *Vie* de Fra Angelico. Fra Angelico religieux, son entrée au monastère de Fiesole, noviciat à Cortone. — Culture des arts dans l'Ordre et dans le Tiers-Ordre de St-Dominique. Vie intérieure spirituelle, vie claustrale.

CHAPITRE II. — Fra Angelico et l'*art en général*. Influence de Giotto, Orcagna, Mazolino — Son talent propre — miniatures — panneaux de peinture sur bois — peintures murales. — Trois périodes — Anatomie, dessin, coloris.

CHAPITRE III. — *L'Art chrétien* fondé sur l'amour — sincérité et profondeur du sentiment chrétien. — Forme nouvelle et inspiration ancienne. — La mystique chrétienne, sa fin. Union de la mystique et de la scholastique ; l'une éclaire les esprits sur la vérité — l'autre fait resplendir les sentiments religieux sur la figure extérieure des saints, la représentation des mystères.

CHAPITRE IV. — *Le Christ.* Le type du Christ, la représentation du Christ par Fra Angelico dans tous les mystères, dans toutes les scènes de sa vie mortelle depuis sa naissance jusqu'à sa résurrection, son ascension.

CHAPITRE V. — *Les Madones de Fra Angelico.* — Types variés, dans tous les actes de la vie de la Ste Vierge jusqu'à son couronnement : ses représentations entourées de saints dans le ciel.

CHAPITRE VI. — *Les Anges* de Fra Angelico. — La hiérarchie céleste. — Les attributs. — Compréhension de l'Ange et représentation dans la peinture.

Ce magnifique ouvrage se termine par un éloquent parallèle entre les deux *Angéliques* et à jamais célèbres religieux de l'ordre Dominicain : l'Ange de l'école, S. Thomas d'Aquin et l'Ange de l'art : Fra Angelico.

MAURICE GOSSART. Un des Peintres peu connus de l'école flamande de transition. JEAN GOSSART de Maubeuge, sa vie et son œuvre, d'après les dernières recherches et des documents inédits. — 147 pp., illustré de 2 pl. gravées et de 12 pl. en phototypie hors texte. — Lille, Édition du Beffroi (sans date).

C'est assurément une entreprise méritoire d'écrire l'histoire de Jean Gossart ou de Mabuse, — les deux noms désignent le même peintre — sur des données nouvelles et des recherches puisées à des sources certaines. On rencontre très fréquemment le nom de ce maître dans les musées, dans les collections particulières, dans les ventes. Mais lorsque l'on demande aux historiens d'art quelques renseignements sur la vie du peintre, on les trouve généralement

aussi parcimonieux que peu étayés. M. Maurice Gossart, qui semble être un descendant, et qui est tout au moins un homonyme du peintre, a donc bien fait de soumettre à une étude nouvelle la vie d'un maître de renom, dont le pinceau a été très productif.

La moisson, il faut bien en convenir, n'a pas été abondante, et sans donner à ce compte rendu une extension que ne comporte pas la place qu'il doit occuper, je crois pouvoir résumer tous les points que l'on peut considérer comme acquis.

On ignore la date de la naissance du peintre, mais il est très probable qu'il a vu le jour à Maubeuge, dont il a pris le nom : on trouve pour cette ville le nom de Mabuse, dans certains documents anciens.

On ignore aussi quelle fut son éducation et la nature de l'enseignement qu'il aurait reçu. On croit que son père était relieur. Celui-ci, mis en rapport avec les dames du Chapitre noble de Sainte-Aldegonde à Maubeuge, a eu des livres d'heures, — manuscrits enluminés sans doute, — à sa disposition, et c'est grâce à cette circonstance heureuse que Jean Gossart aurait trouvé une initiation à l'art qu'il devait cultiver. Cela ne semble pas bien péremptoire. La première date certaine relative à Jean Gossart est celle de 1503. On le trouve inscrit, à cette date, au livre de la Gilde de St-Luc d'Anvers, sous le nom de « *Jennyn van Hennegouwen, peintre* » en qualité de franc-maître. Comme l'âge de 30 ans était exigé pour l'admission dans la corporation, il est permis de croire que Gossart est né au commencement du dernier tiers du XVe siècle.

Dans cette ville opulente, où les arts étaient en pleine floraison, il semble que Gossart fût bientôt un peintre en vue. Nous le trouvons, le 26 octobre 1508, devenu l'un des familiers du bâtard Philippe de Bourgogne, faisant partie de la suite de ce prince qui, accompagné d'une brillante escorte, fut, auprès du pape Jules II, envoyé en une ambassade dont l'objet n'a pas été bien éclairé. Le peintre demeura à Rome avec Philippe de Bourgogne, jusqu'à la date du 22 juin 1509, époque à laquelle le prince avec sa suite revint aux Pays-Bas.

Ces dates sont à noter ; elles prouvent que Jean de Maubeuge, dont la plupart des peintures décèlent une forte influence italienne, n'a eu guère que huit mois pour s'en pénétrer, car il ne semble pas être retourné en Italie.

Il demeura attaché à la maison de Philippe de Bourgogne, homme aimable, grand ami des arts et des lettres, peu difficile dans ses mœurs, vrai type du grand seigneur de la Renaissance, et qui, obéissant bien à regret aux exigences de la politique, mourut sur le siège de l'évêché d'Utrecht, en 1524. Après la mort du prélat, Gossart passa dans la maison d'Adolphe de Bourgogne, et alla habiter Middelbourg avec ce nouveau patron ; c'est là que Lambert Lombard de Liége devint son élève.

En 1516, nous trouvons Gossart en relation avec Charles V, qui fait payer à l'artiste 40 livres de gros, pour deux portraits que le peintre avait fait de la princesse Éléonore, sœur du futur empereur.

Mabuse paraît avoir été peintre de cour, par caractère comme par état, et s'être très bien accommodé de la dépendance des grands, avec lesquels il vivait.

Il est mort en 1533. Cette date précise et dont la découverte est récente, est due aux recherches de MM. Guillain et Kennis.

L'auteur a cherché à faire l'inventaire à peu près complet des peintures connues du maître qu'il étudie, et de celles qui, avec plus ou moins de probabilité, peuvent lui être attribuées, et ici, il ne faut suivre M. M. G. qu'avec prudence et des réserves très formelles. Il y a trois ou quatre œuvres importantes qu'à mon avis il importe de rayer du catalogue :

1° Le mariage de la Vierge (triptyque). Cette peinture considérable, dont malheureusement les panneaux s'étaient voilés et disjoints, a dû être soumise à une époque assez récente à une restauration qu'il était difficile de tenir dans des limites discrètes. Mais même pour ceux qui ont étudié cette peinture avant cette réparation devenue nécessaire, ni la composition, ni la coloration — où dans les draperies le blanc nuancé domine, — ni le style ne rappellent Jean Gossart. Il faut écarter ce nom parmi ceux des peintres auxquels il serait possible d'attribuer l'intéressant triptyque de Lierre. Il en est de même du triptyque de Watervliet, si malmené par le temps et les restaurations successives dont la peinture a eu besoin. Mais ce qui reste encore du travail original, ferme et un peu heurté, relevant du style des anciens maîtres flamands, ne permet pas de l'attribuer à Gossart.

Le dernier catalogue du musée de Berlin, rédigé avec tant de science et de circonspection, n'accepte pas Gossart comme le peintre de la jeune fille occupée à peser de l'or. Ce serait l'œuvre d'un disciple ou d'un imitateur de Mabuse.

Mais un panneau dont il convient de refuser d'une façon absolue la paternité à Gossart, c'est celui dont l'auteur donne deux descriptions différentes. Selon la première, empruntée à Waagen, si je ne me trompe, ce serait *la légende du comte de Toulouse ;* une page plus loin, la composition est indiquée plus exactement d'après le

catalogue de l'exposition de Bruges : Saint François d'Assise renonçant au monde, et restituant à son père les habits somptueux qu'il tenait de lui. Nous avons décrit et donné une reproduction de cette œuvre exquise ([1]).

Il n'y a là aucune trace de l'influence de la Renaissance italienne, généralement si sensible dans l'œuvre de Gossart, et parmi les nombreux savants qui ont visité l'Exposition de Bruges, je n'en sache pas un seul qui aurait, à propos de ce petit poème, mis en avant le nom de Gossart.

Il y a, au surplus, assez de panneaux authentiques et signés de ce maître pour établir la nature de son grand talent. Il faudrait d'excellentes raisons pour augmenter le nombre de ceux que l'on ne peut lui contester.

Le livre de M. Maurice Gossart est un travail d'érudition et de recherches méritoires, mais il gagnerait beaucoup à être coordonné avec soin, en élaguant tout ce qui est étranger à l'artiste et au milieu dans lequel son œuvre s'est produite. On se demande, pour citer un exemple, ce que fait, à la fin du volume, sous le titre de *Pièces justificatives*, le document contenant les *Instructions données à Philippe, bâtard de Bourgogne, admiral, par François de Melun, prévôt de Saint-Omer, etc., etc., ambassadeur de Charles, prince d'Espagne, et de l'empereur Maximilien à Rome.*

La pièce n'est pas sans intérêt historique, mais c'est en vain que l'on y chercherait la moindre allusion à Gossart et à ses travaux.

J. H.

LES MUSÉES ROYAUX DU PARC DU CINQUANTENAIRE ET DE LA PORTE DE HAL A BRUXELLES. ARMES ET ARMURES D'ART. Publié par M. M. J. Destrée, J. Kymeulen et Hector Thys. — Bruxelles, A. D. Kymeulen, 15e livraison.

Cette importante publication, dont nous avons eu à plusieurs reprises à entretenir nos lecteurs, après avoir subi un temps d'arrêt, vient de faire paraître sa 15me livraison.

Celle-ci se compose de cinq planches accompagnées de notices détaillées, à savoir :

1° *Une chaire de vérité*, travail brabançon de la seconde moitié du XVe siècle.

2° *Fragments de vitraux*, seconde moitié du XIVe siècle.

3° *Plat en émail de Limoges*, travail de Pierre Raymond : 1596.

4° *Faïences belges*. Du XVIIIe siècle au début du XIXe siècle.

5° *Faïences belges*. Du XVIIIe au commencement du XIXe siècle.

Ces nouvelles planches sont exécutées avec beaucoup de soin, et ne dépareront pas la collection déjà nombreuse de reproductions qui ont déjà paru dans ce recueil.

Les notices, qui accompagnent et expliquent ces planches, contiennent toutes les informations que le lecteur peut désirer sur les objets très fidèlement reproduits, sans entrer dans des détails superflus. Dans le fascicule que nous avons sous les yeux, nous avons vu avec plaisir la reproduction de la chaire à prêcher de l'église d'Alsemberg. Ce sont des modèles assez simples à imiter et d'un caractère artistique qu'il est bon de populariser autant que possible. Les fragments de vitraux du XIVe siècle, si rares en Belgique, et qui très probablement proviennent de la cathédrale de Tournai, sont également très intéressants.

Dans un recueil de cette nature, il convient assurément de reproduire des objets de curiosité : il faut bien tenir compte du goût des collectionneurs et des enseignements que recherche l'amateur ; mais il importe surtout de propager les modèles qui peuvent inspirer les praticiens, et servir à l'enseignement des artistes qui s'adonnent aux arts décoratifs.

J. H.

HISTORIA DE LA SANTA J. A. M. DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, por el Lic. D. Antonio Lopez Ferreiro, vol. V°, in-8°, 381 pag. ; plus 184 pp. de pièces justificatives. — Santiago, Imprenta y Enc. del Seminario Conciliar Central. 1902.

C'EST pour fournir une contribution à la science archéologique en Espagne, encore à ses débuts, que M. Ferreiro a consacré plusieurs chapitres de son Histoire à l'étude de l'art chrétien dans la ville de Santiago.

L'ouvrage terminé présentera, croyons-nous, une histoire complète de l'art religieux dans une ville qui renferme des monuments si intéressants. L'auteur, en effet, tout en décrivant le rôle ecclésiastique et politique des Prélats et du Chapitre de St-Jacques, nous raconte avec le plus grand soin tout ce qu'ils firent en faveur de l'art et des artistes, et en particulier, la part que chacun prit dans la construction et l'embellissement de leur merveilleuse cathédrale. Déjà dans le vol. IIIe de son ouvrage ([1]), il nous donne une étude très étendue sur ce dernier monument, l'origine de son plan, et les analogies qu'il pré-

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 372, planche VII.

1. Santiago. Imprenta del Seminario Central, 1900.

sente avec celui de St-Sernin de Toulouse. Le volume V[e] embrasse les différents travaux accomplis dans celui-ci ou dans d'autres édifices de la ville pendant les dernières années du XIII[e] siècle. Le splendide *Pórtico de la gloria*, terminé à cette époque, la vieille cathédrale, le cloître, la chapelle du palais archépiscopal, tels sont les intéressants sujets dont il nous entretient.

En outre, l'auteur développe la question des *conchas* ou coquilles que les pèlerins de St-Jacques emportaient chez eux en souvenir de leur pèlerinage, et dont on avait à Compostelle plus de quatre-vingts ateliers. — M. Ferreiro confirme de nouveau l'interprétation des sujets représentés dans le *Pórtico de la gloria*, exposée antérieurement dans son opuscule, *El Pórtico de la gloria* (1), interprétation qui a été combattue, dans cette même Revue, par Dom Roulin (2).

Nous tenons à dire que le livre de M. Ferreiro est illustré de nombreuses photogravures ; on y trouve également sur les monuments qu'il étudie une grande abondance de documents tirés des archives de Compostelle, pour la réunion desquels il n'a ménagé ni son temps ni sa peine. On pourrait pourtant, à notre avis, souhaiter que quelques clichés fussent mieux réussis, et plus détaillées peut-être certaines descriptions des monuments, dont les artistes feraient leur profit ; leurs travaux en seraient grandement facilités.

L. SERRANO.

LES ÉGLISES ROMANES DE LA HAUTE-AUVERGNE, par Ad. DE CHALVET DE ROCHEMONTEIX. Paris, Picard et fils, Clermont-Ferrand, Guyot et Busson. In-4° de CVIII-517 pp., 14 pl. hors texte, très nombreuses gravures dans le texte; préface par le comte R. DE LASTEYRIE.

LES études historiques et archéologiques, peu développées jusqu'à ces dernières années dans le département du Cantal, viennent de prendre un rapide et brillant essor. Une société savante qui publie une intéressante revue (3), a été créée à Aurillac; MM. Farges et Marcellin Boule ont écrit un guide excellent de ce département ; enfin, M. de Rochemonteix, que la mort vient d'enlever prématurément à la science, a



Fig. 1. — Eglise Notre-Dame des Miracles à Mauriac.

1. Santiago. Imprenta del Seminario Central, 1893.
2. *Revue de l'Art chrétien*, mars-avril, 1895.
3. *Revue de la Haute-Auvergne.*

fait imprimer un livre très remarquable sur l'architecture des édifices religieux de cette région; livre inspiré par l'amour du sol natal et le désir de conserver le souvenir d'édifices toujours intéressants que le vandalisme contemporain s'efforce de dénaturer, ou de détruire.

La Haute-Auvergne n'a jamais été une région bien riche; aussi, en dehors de rares exceptions,

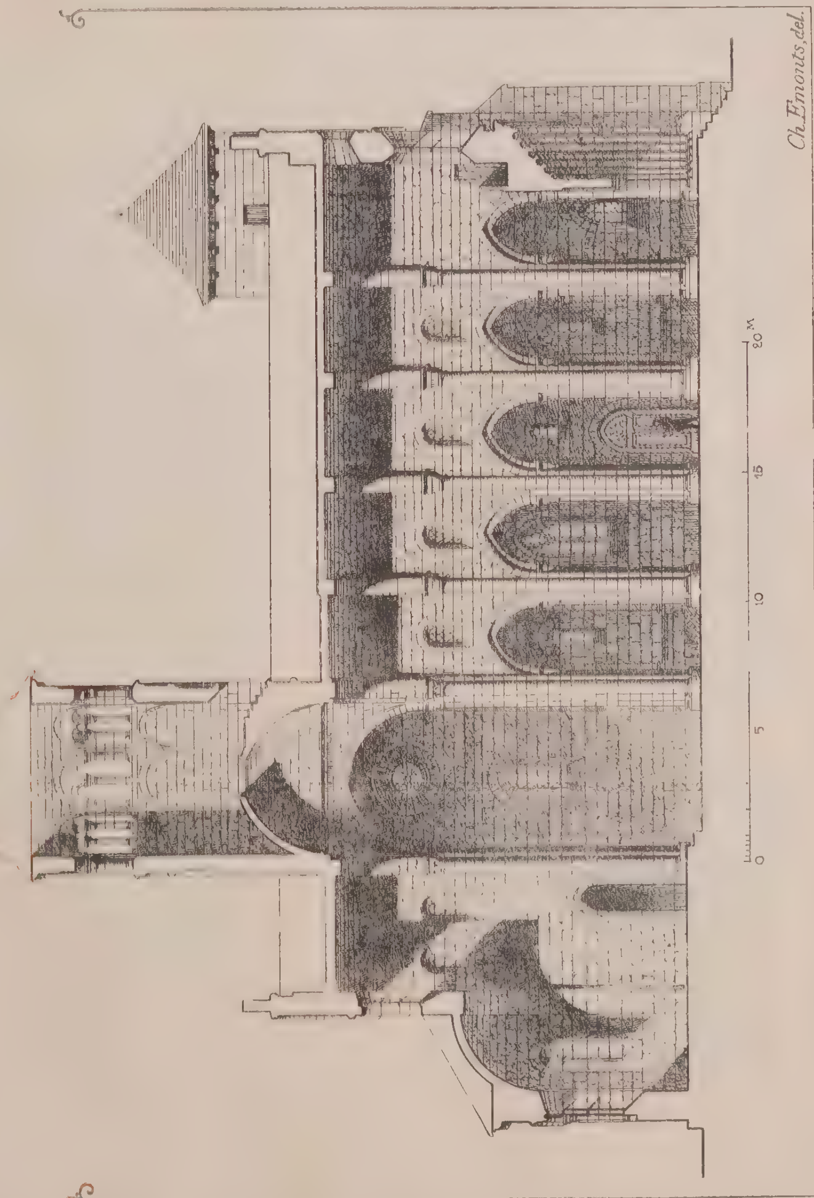


Fig. 2. — Église Notre-Dame des Miracles à Mauriac.

telles que Mauriac et Ydes, le travail des architectes et des sculpteurs depuis le commencement du XIe siècle et même jusqu'au XIIe, reste timide et souvent barbare et grossier. Ce n'est donc point par l'ampleur de leurs proportions ou par le fini de leurs détails que se distinguent les églises Cantaliennes. Leur intérêt consiste surtout dans leur variété et leur originalité,

provenant soit des tâtonnements d'ouvriers inexpérimentés, soit de la situation du Cantal, placé entre des régions influencées par trois ou même quatre écoles romanes. « Rien de plus attachant que des régions ainsi placées : ou bien les influences diverses s'y combattent et déterminent par leur rencontre des édifices singuliers, bizarres ; ou bien les monuments appartenant à chaque école se répandent çà et là dans une



Fig. 3, 4 et 5. — Cuve baptismale de l'église Notre-Dame des Miracles à Mauriac.

sorte de désordre et se pénètrent réciproquement ; ou bien ces compétitions, non seulement laissent à l'artiste la liberté du choix entre des écoles presque également voisines, mais souvent lui permettent de rompre à la fois avec des traditions dont aucune n'est assez puissante sur lui pour enchaîner sa propre individualité (1). »

1. Anthyme St-Paul, *Revue de l'Art chrétien*, 1898, p. 485.

Pour déterminer ces différentes influences, M. de Rochemonteix décrit, d'abord, le relief du sol et les divisions géographiques de la région étudiée ; et cela était nécessaire. D'un versant à l'autre, en effet, les différences observées sont nombreuses ; c'est ainsi que l'architecture, comme l'idiome et le costume, peut se diviser dans la Haute-Auvergne en trois parties, selon le versant sur lequel on la rencontre.



Fig. 6. — Vierge en bois sculpté à Bredons (XIIe siècle.)

Au Sud-Ouest, dans l'arrondissement d'Aurillac, l'influence est caractérisée par la forme des monuments d'où disparaît la formule auvergnate; par l'ornementation où se manifestent les procédés poitevins, languedociens et saintongeais (?) ; par le pittoresque de l'idiome où se retrouve la poétique intonation de la langue de Mistral. Mais dans cette contrée même s'établiront des subdivisions toutes naturelles indiquées par la

nature du terrain : la partie Montagneuse et la Chataigneraie.

Du Nord-Est au Sud-Est, dans les arrondissements de St-Flour et de Murat, c'est-à-dire depuis les confins de la Lozère et de l'Aveyron, jusqu'aux extrêmes limites du Carladez et du canton de Marcenat, les procédés de l'Aquitaine et du Velay se substitueront à l'École Auvergnate, au point d'annihiler, en maints exemples, le faire de cette dernière.

Enfin, au Nord-Ouest, dans l'arrondissement de Mauriac et sur toute la superficie de ce triangle formé par le cours de la Bertrande, le Puy-Mary, la rivière de la Rhue et la Dordogne



Fig. 7. — Église de Roffiac.

les monuments religieux seront, avec des atténuations diverses, le reflet des écoles d'architecture de la Basse-Auvergne, du Limousin et du Poitou.



Fig. 8. — Église d'Anglards-de-Salers.

Cette subdivision, généralement exacte, me paraît cependant un peu trop absolue.

Les premiers principes posés et développés, M. de R. établit les caractères généraux de l'architecture dans la Haute-Auvergne, et passe en revue les différentes parties de l'édifice.

Le plan est assez simple ; il se compose dans la grande majorité des cas d'une nef rectangulaire terminée à l'Est par une abside. Les églises



Fig. 9. — Aurillac.

de Molompize, St-Urcize, Dienne *(fig. 22)*, Allanche, Bredons, Cheylade, Marcenat, Chalinargues, St-Amandin, Mauriac, Montsalvy, Brageac sont ou étaient pourvues de collatéraux.

La forme des chevets est plus variée ; ainsi, on trouvera le chevet droit à Bredons, St-Cernin, Saint-Illide, Chaussenac, Crandelles, Vèze,

Cussac, Molèdes, Sériers, Vebret, Lascelles, etc., l'abside semi-circulaire à Vieillespesse, Laroquevieille, Jou-sous-Monjou, Jaleyrac, St-Poncy, etc., l'abside à pans coupés à Andelat, Mentières, Védrines-St-Loup, St-Saturnin, Roffiac *(fig. 7)*, Lanobre, etc. Une seule abside est pourvue d'un déambulatoire avec chapelles rayonnantes, celle de Ste-Urcize. Signalons cependant une disposition qui a une certaine analogie avec les chapelles rayonnantes : les absides de Roffiac, d'Andelat et de St-Saturnin sont pourvues de niches pratiquées dans l'épaisseur du mur et non apparentes à l'extérieur. C'est un système de construction dont j'ai eu l'occasion de signaler des exemples à Beaulieu, à St-Maurice-de-Roche et à la chapelle St-Jean au Puy (1). M. Labande

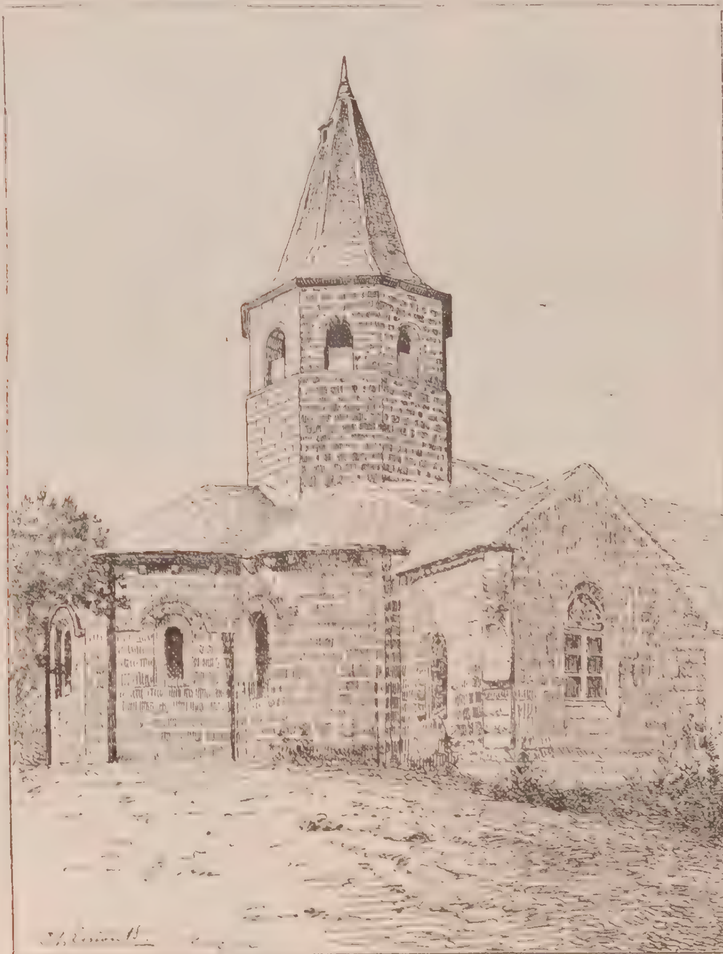


Fig. 10. — Eglise d'Anglards-de-Salers.

vient de décrire un monument analogue, inconnu jusqu'ici, à St-Etienne-des-Sorts (1).

Sur l'ordonnance intérieure peu de remarques à faire ; les églises du Cantal ne sont que très exceptionnellement pourvues le long des murs latéraux des grandes arcades si fréquentes en Velay et en Provence. Dans les églises à collatéraux, la nef n'est généralement pas éclairée, il existe ou existait cependant des fenêtres aux nefs de Bredons, de Mauriac et de Montsalvy.

Les coupoles sont établies sur trompes, sauf

1. Noël et Félix Thiollier, *L'architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy*. Le Puy, 1900, in-f°, pp. 68, 87 et 158.

1. Labande, *Études d'Histoire et d'archéologie romane*. Provence et Bas Languedoc. Avignon et Paris, 1902, in-8°, p. 187.

à Auriac-Église où se trouve une coupole sur pendentifs que M. de R. attribue à l'influence des maçons Corréziens. Je ne connais pas d'autres coupoles analogues dans cette région de la France et, jusqu'à plus ample information, ce serait pour moi le point extrême, du côté de l'Est, de l'influence de l'école périgourdine (1).

Certaines bases de colonnes s'écartent sensiblement de la formule attique. Au lieu de tores



Fig. 11. — Eglise de Menet.

superposés séparés par une scotie, on trouvera des séries de fleurs, des têtes isolées ou groupées sous des arcatures. Les tailloirs, généralement simples, forment toujours retour d'équerre sur les parois latérales, même dans les églises les plus anciennes.

1. Je ne parle pas de la coupole sur pendentifs de l'église de St-Georges-l'Agricol (Hte-Loire) que j'ai de bonnes raisons pour croire refaite au XVIIe s. cf. N. et F. Thiollier, *op. cit.*, p. 147.

En dehors de l'arrondissement de Mauriac, l'ornementation des chapiteaux est assez simple; dans l'arrondissement de Murat, on trouve d'assez bonne heure un type spécial de chapiteau décoré de tiges flexibles terminées par un crochet ou une boule.

Les portails des églises étant presque toujours ouverts au Sud, les façades occidentales sont excessivement simples et se composent d'un mur droit amorti par un pignon plus ou moins aigu.



Fig. 12. — Église de St-Cirgues de Jordanne, croix processionnelle (XVIIe siècle.)

Un très grand nombre de portes ont été refaites après la guerre de Cent Ans. Celles qui remontent à l'époque romane n'ont généralement ni tympan ni linteau, et se composent d'une ou de plusieurs archivoltes retombant sur des colonnettes. Pas de porches romans, sauf à Mauriac *(fig. 2)*, Anglards-de-Salers et Ydes *(fig. 15)*;

mais presque partout il en a été ajouté au XVe s. C'est là que se traitaient les affaires, là que se réunissaient les magistrats municipaux.

En dehors de l'arrondissement de Mauriac, les absides sont très simples ; seule, dans l'arrondissement de St-Flour, l'abside de Roffiac (*fig. 7*) est particulièrement riche. Nous sommes là tout près du Velay, et il faut voir, croyons-nous, dans l'ornementation une influence de cette province.

Les clochers des églises d'une certaine importance sont octogonaux (Mauriac (*fig. 1 et 2*), Anglards); carrés (Allanche, Andelat, Menet, Villedieu, Lanobre) ou barlongs (Saignes, Molompize, Cussac), mais dans le plus grand nombre des cas ce sont de simples campaniles (1) formés d'un nombre plus ou moins grand d'ouvertures pratiquées dans un mur qui s'élève tantôt sur la façade occidentale, tantôt sur l'arc triomphal.

Une courte énumération des objets mobiliers anciens, conservés dans les sacristies de la région, termine cette partie de l'ouvrage. Autels, fonts-baptismaux, orfévrerie, christs, coffrets-reliquaires, tout est énuméré avant que l'auteur ne tire de cette consciencieuse étude les conclusions nécessaires.

Le surplus de l'ouvrage est consacré à la mo-



Fig. 12. — Église de Lascelle.

nographie des églises romanes existant encore en tout ou en partie dans le département du Cantal ; elles sont au nombre de quatre-vingt-treize. Ce chiffre, mieux que tout commentaire, permettra de se rendre compte du travail et des découvertes de M. de Rochemonteix : jusqu'à lui, en effet, dix églises à peine avaient été étudiées ou décrites par Delalo, Durif, Mallay, les abbés Chabau et Muratet. Ces églises sont classées par ordre alphabétique ; c'était la seule division admissible : il était, en effet, impossible de classer chronologiquement les édifices d'un pays où l'art roman a régné pendant plus de deux siècles. Quant à les grouper d'après les ressemblances qu'on y relève, il ne fallait pas y songer, beaucoup de ces monuments présentant des caractères originaux qui auraient nécessité pour chacun une étude séparée. M. de Rochemonteix a, d'ailleurs, établi ce groupement autant que faire se pouvait dans sa première partie. Nous le suivrons donc dans le classement qu'il a adopté.

Allanche, prieuré dépendant de l'abbaye de la Chaise-Dieu, construction auvergnate de la première moitié du XIIe siècle, curieuses fortifications de 1364 ; *Alleuze ; Ally*, chapiteaux recouverts de feuillages d'un grand style, bases ornées

1. M. de R. les appelle clocher *à peigne*.



Fig. 14. — Église de Trizac (coupe longitudinale).

aussi de feuillages, châsse merveilleuse du XIIIe siècle; *Andelat*, abside pourvue de niches prises dans l'épaisseur du mur, colonnes d'appareil taillées en forme de fuseau (réminiscence du module antique) : *Anglards-de-Salers* (*fig.* 8 et 10). « Les trois premières travées de la nef, voûtées en berceau fractionné par des doubleaux brisés, sont épaulées par des collatéraux voûtés

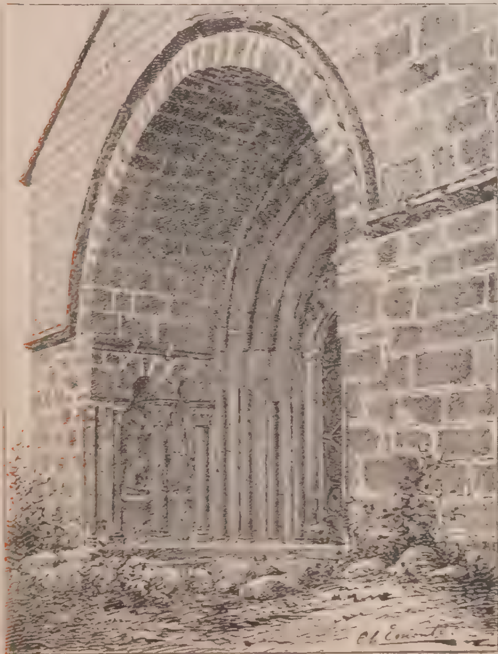


Fig. 15. — Porche de l'église d'Ydes.

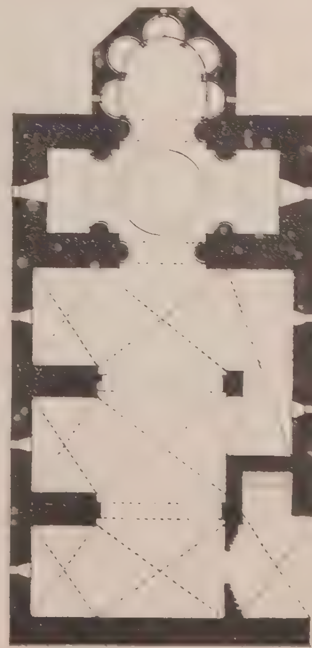


Fig. 16. — Plan de l'église Saint-Saturnin.

en quart de cercle, fractionnés aussi par des doubleaux en berceau brisé, travail sortant de la formule auvergnate où les bas-côtés sont toujours sous voûtes d'arêtes (??) », colonnes reposant sur des socles circulaires, porte élégante ouvrant sous un porche formé d'un grand arc en avancement sur la façade ; *Apchon ; Auriac-l'Église*, belle coupole sur pendentifs, deux niches semi-circulaires prises dans le mur de l'abside ; *Aurillac :* des huit églises qui existaient dans cette ville au XIIIe siècle, il ne reste que d'infimes vestiges ; M. de Rochemonteix les décrit après M. Roger Grand ; ce sont une tête de Samson *(fig. 9)* pleine de caractère, mais assez barbare, appartenant à l'époque romane, des chapiteaux recouverts d'entrelacs ou de palmettes et des bas-reliefs qui remontent peut-être à la période carolingienne *(fig. 23)* ; cette absence de monuments romans à Aurillac est d'autant plus regrettable, que là se trouvait le siège de l'importante abbaye de St-Géraud qui avait peut-être exercé une influence artistique dans la région. Quoi qu'il en soit, les rares débris de sculpture romane conservés à Aurillac ne ressemblent en rien à ce qu'on trouve ailleurs dans le Cantal.



Fig. 17. — Église de Bredons.

Bassignac, église auvergnate sans doubleaux, bien que située sur la frontière limousine ; *St-Bonnet de Salers*, avec une belle abside circulaire sur ses deux faces, étayée de contreforts en forme de colonnes ; *Brageac*, la plus belle des églises du Cantal après Notre-Dame des Miracles ; la nef est couverte d'une voûte en berceau avec doubleaux, les bas-côtés sont voûtés d'arêtes ; coupole sphérique d'après le texte, octogonale d'après le plan ; les bases des colonnettes qui ornent les absidioles s'écartent du type classique. D'après M. de R., le chœur rappelle la disposition de certaines églises limousines, telles que Meymac et Beaulieu.

Bredons. D'après Deribier du Chatelet, l'église de Bredons, dépendance de l'abbaye de Moissac, aurait été commencée en 1074 et consacrée en



Fig. 18. — Vierge en bois sculpté à Vauclair (XIIe s.).

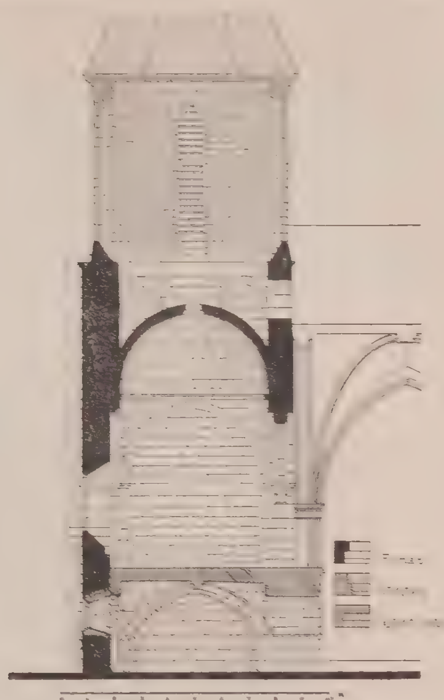


Fig. 20. — Église de Villedieu, clocher.



Fig. 19.— Église de Saint-Cernin (porte et clocher).



Fig. 21. — Église de Vigean.

1095. M. de R. n'a pu trouver la source à laquelle auraient été puisés ces renseignements ; fussent-ils authentiques, ils ne pourraient pas, à mon avis, se rapporter à l'église actuelle. C'est un rectan-

gle subdivisé en trois par une nef flanquée de collatéraux, la hauteur et la légèreté des colonnettes, la forme brisée des doubleaux, le doublement des grandes arcades, les chapiteaux fouillés avec une délicatesse inconnue au XIe siècle dans la Haute-Auvergne, indiquent un édifice de la dernière moitié du XIIe siècle. Cette église n'aurait-elle pas remplacé celle plus ancienne consacrée en 1095? Les chapiteaux sont de deux époques distinctes. Celui qui se trouve près de la porte d'entrée pourrait appartenir à la construction primitive. Le portail fortifié, avec son triple retrait et ses voussures ornées de billettes, ne paraît pas pouvoir remonter au XIe siècle (*fig. 17*)(1): l'église possède encore une Vierge en bois de chêne du XIIe siècle (*fig. 6*) et deux belles chasubles du XVe ou peut-être du XVIe siècle; de superbes boiseries de la Renaissance dont la majeure partie a été enlevée tout récemment et à vil prix par un fonctionnaire peu scrupuleux.

Brezons, où l'influence auvergnate domine; *St-Cernin*, église à chevet plat, avec de magnifiques

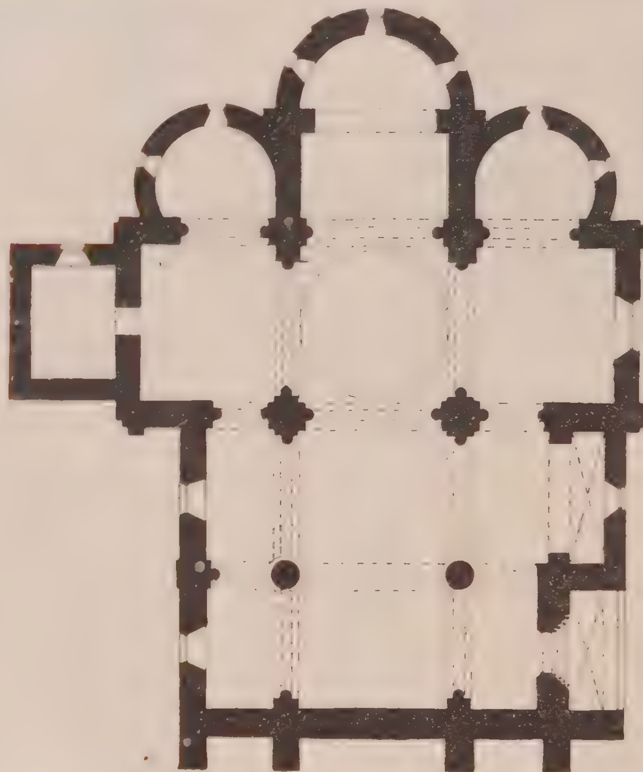


Fig. 22 — Église de Dienne, plan par terre.

boiseries de la fin du XVe siècle. *Chalinargues*, autre chevet rectangulaire, cuve baptismale d'un travail très barbare. M. de R. se demande si elle est du IXe ou du XIIIe siècle? Sa comparaison avec un monument analogue existant dans la Haute Loire, à St-Rémy, me la ferait peut-être même croire postérieure; *Chastel-sur-Murat*, *Chaussenac; Cheylade*, autre église à chevet plat communiquant par une arcade avec des absidioles semi-circulaires; *St-Cirgues-de-Jordanne*, superbe croix de l'époque de Louis XIV, provenant, dit-on, de la collection du cardinal Fesch (*fig. 12*); *Coltines; Crandelles*, curieux clocher-arcade et superbe vitrail du XVIe siècle; *Cussac*, dont les contreforts de façade sont réunis par deux puissantes arcades d'un fort bel effet; les *Deux Verges; Dienne (fig. 22)*; la sacristie de *St-Flour* est le seul monument roman de cette ville; *Girgols*, *Glénat*, bases formées d'un tronc de cône placé sur un cylindre, tous deux décorés d'ornements géométriques; *St-Hippolyte; St-Illide; Jabrun; Jaleyrac*, porte de façade flan-

1. M. de R. ne paraît pas avoir remarqué que les colonnettes du portail sont simplement plaquées sans faire queue dans le mur et qu'elles ne sont formées que de demi-tambours. Peut-être serait-ce un indice de plus des remaniements qu'il signale?

quée à droite et à gauche d'arcatures encadrées de voussures de petites dimensions ; *Jou-sous-Monjou* dont le chœur est relié à l'église par une ouverture très étroite ressemblant à un portail intérieur ; *Lanobre*, belle église auvergnate avec bas-côtés voûtés en quart de cercle et série de modillons à copeaux. *Laroquevieille ; Lascelle (fig. 13) ; Laurie ; Lugarde ; St-Mamet-la-Salvetat* du XIIIe siècle ; *Marcenat; Marchastel; Marmanhac; St-Martin-Cantalès*, belle porte avec chapiteaux et sommiers sculptés ; *St-Mary-le-Plain.*

Mauriac, un des principaux centres du Cantal au moyen âge, possède la plus belle église de la région avec ses deux clochers de façade, sa belle tour centrale, ses arcs en mitre, les sculptures de son portail dont les voussures sont, comme en Limousin, dépourvues de tailloirs et de chapiteaux au niveau de l'imposte *(fig. 1 et 2)* : dans l'église se trouve une remarquable cuve baptismale du XIIe siècle *(fig. 3, 4 et 5)* et près de là une curieuse lanterne des morts du XVe siècle ; l'église de *Maurs*, de la fin du XIVe siècle, possède le très curieux buste-reliquaire de S. Césaire en chêne plaqué de lames de métal et la belle crosse dite Crosse de S. Césaire, œuvres



Fig. 23. — Panneau de bas-reliefs à A[illegible]

admirables de la fin de l'époque romane; *Meallet*, curieux chapiteaux ; *Menet (fig. 11)*, dont le portail, accosté de grosses colonnes, a une de ses voussures en arc brisé, tandis que les autres sont en plein cintre ; *Mentières; Moissac*, dont le clocher-arcade est desservi par un curieux escalier extérieur ; *Moledes.*

Molompize, autel roman, qui m'a toujours semblé avoir été formé d'un bloc de maçonnerie avec colonnettes d'angle refouillées ; *Montsalvy*, prieuré de chanoines Augustins; nef directement éclairée, absidioles communiquant avec le chœur, très jolie sacristie du XVe siècle (ne serait-ce pas une salle capitulaire?); *Moussages*, abside en bel appareil, avec un modillon représentant des sujets grossiers ; *Notre-Dame-du-Pont*, peintures récemment découvertes, qu'il eût été bon de décrire : *St Paul-de-Salers ; Paulhac* et *Pierrefort*, édifices presque entièrement refaits aux XIVe et XVe siècles; *Polminhac; St-Poncy ; Raulhac ; Reilhac ; St Remy ; Riom-ès-Montagnes*, prieuré dépendant de l'abbaye de Vassin de l'ordre de Cîteaux : c'est à cela, croyons-nous, qu'il faut attribuer le caractère sévère de cette église, ses piliers rectangulaires, aux angles simplement chanfreinés, l'absence de chapiteaux à la nef et les doubleaux brisés, d'une forme absolument unique dans la Haute-Auvergne; *Le Rox (fig. 24)*; *Antigac ; Roffiac*, église à une nef, qui ressemble beaucoup à certains édifices de la Haute-Loire par sa coupole inutile sur la travée précédant l'abside par les arcatures qui en ornent l'exté-

rieur, par les archivoltes décorées les unes de lobes, les autres de gorges meublées de petites sphères, et par les niches de l'abside pratiquées dans l'épaisseur des murs *(fig. 7.)*

Saignes (fig. 25) avec des bases et des modillons fort curieux; *Salers; St-Saturnin (fig. 16)*, église bien remaniée, dont il eût été bon d'indiquer sur le plan les différentes époques, a aussi une abside avec niches; *St-Saury; Sériers; St-Simon; les Ternes ; Tiviers; Trizac*, église très élégante qui me paraît trop vieillie *(fig. 14)* ; il me semble difficile de la croire antérieure à 1130 ; *St-Urcize*, seule église du Cantal pourvue d'un déambulatoire; la voûte est en demi-berceau avec doubleaux en plein cintre; *Ussel*, *Valuéjols*, église détruite en partie pendant la guerre de Cent Ans. Les chapiteaux du XIVe siècle, très barbares, sont encore dans la tradition romane, Christ en bois du XIVe siècle, chaire en pierre du XVIe siècle, seul objet de cette nature peut-être existant dans la région ; *Vauclair*, édifice du XIIIe siècle, avec un portail très original, décoré de lobes dans lesquels s'inscrivent des palmettes, œuvre unique en son genre dans le Cantal et qui



Fig. 24. Église du Roc ou Vigonnet.

rappelle par son allure l'église voisine de Vissac (Haute-Loire) que j'espère pouvoir décrire bientôt; très curieuse statue de la Vierge *(fig. 18)* ; *Vebret ; Védrines-St-Loup ; Vendes ; Vernols*, au portail, nombreuses voussures sans chapiteaux ; *Vèze ; Veyrières ; Vic-sur-Cère ; Vieillespesse ; Vigean (fig. 21) ; Villedieu*, le plus bel édifice gothique de la Haute-Auvergne, commencé en 1363, a conservé un clocher de l'époque romane, rectangulaire dans le bas, octogonal dans la partie supérieure ; le passage du carré à l'octogone se fait au moyen de trompes placées au-dessus de la coupole *(fig. 20)*, serrure remarquable du XVe siècle, plat ciselé et émaillé de la même époque; *St-Vincent ; Virargues ;* et cette longue série de monographies se termine par la description de ce petit bijou qu'est l'église d'*Ydes* construite dans la seconde moitié du XIIe siècle et qui dépendait d'une commanderie de Templiers. Elle ne comprend qu'une nef, mais le porche est une merveille de simplicité et de bon goût *(fig. 15)*. Il se compose d'un grand arc, voûté en berceau, précédant la façade ; les parois latérales sont décorées de chaque côté de scènes bibliques sculptées avec le plus grand soin. C'est le même principe qu'à Moissac, à la cathédrale de Cahors, à Mauriac ou à Anglards ; il se continue dans le département de

la Haute-Loire; mais la profondeur du porche diminue à mesure qu'on approche de la vallée du Rhône, au point de n'être plus à Saint-Rémy (1) et à Bains (2) qu'un grand arc bandé entre les deux contreforts de la façade.

Là s'arrête, à proprement parler, l'étude de M. de Rochemonteix sur les églises romanes du Cantal : il a pourtant tenu, et cela avec raison, à étudier, dans un appendice, les œuvres d'orfèvrerie limousine conservées encore en assez grand nombre dans ce département.

Il est assez curieux de constater qu'à une seule exception près, ces œuvres, presque toutes des coffrets-reliquaires, se trouvent dans la partie de l'arrondissement de Mauriac qui au point de vue de l'architecture est influencée par les édifices religieux du Limousin. M. de R. passe successivement en revue les reliquaires de Ste-Eulalie (*fig. 26*), Vigean, Salins, Ally, Le Vaulmier, Barriac, Lieutadès, Bredons (collection particulière de M. le Curé Aimé), St-Vincent, Brageac, la croix de Cassaniouze et celle de Barriac. M. de R. n'a pu établir la provenance de cette dernière ; je lui trouve une bien grande ressemblance avec les croix sorties des ateliers du Puy et je ne serais pas étonné qu'elle portât la marque des orfèvres de cette ville.

Le livre se termine par d'excellentes tables.



Fig. 25 — Église de Saignes.

Afin de pouvoir louer sans réserve l'ensemble de l'ouvrage, j'ai tenu et je tiens à indiquer tous les points sur lesquels ma manière de voir n'est pas conforme à celle de M. de Rochemonteix : la terminologie n'est pas toujours rigoureusement exacte, j'en indique quelques exemples en note (3); j'aurais aimé à voir un plus grand nombre de coupes transversales des édifices étudiés ; certaines assertions iconographiques me paraissent un peu hasardées (p. 286) ; quelques renseignements, tels que ceux sur la population actuelle des villages, sont inutiles ; l'auteur me paraît faire une part beaucoup trop grande aux influences syriennes ; contrairement à ce qu'il affirme, p. LXI, la cathédrale du Puy n'a pas fait école autour d'elle : c'était là une opinion généralement adoptée depuis M. de Verneilh : je crois en avoir démontré l'inexactitude : enfin, il existerait, des églises romanes, en tout ou en partie, à Leyvaux, St-Remy-de-Salers, Sourniac, Champagnac, Saignes (chapelle) et Ste-Anastasie; mais leur connaissance ou leur description n'aurait certainement pas modifié les conclusions auxquelles est arrivé M. de Rochemonteix.

1. Haute-Loire, com. de Vergezac, canton de Loudes.
2. Haute-Loire, cant. de Solignac-sur-Loire.
3. P. 13, j'aurais préféré bahut à stylobate ; p. 17, emploi que je crois impropre du mot formeret ; p. 271, remplage d'ogives; p. 315, voûte lambrissée.

Je ne lui ferai pas un grief bien sérieux d'avoir étudié certaines églises gothiques ou des objets mobiliers d'âge postérieur à l'époque romane, car il ne se serait peut-être pas trouvé de longtemps quelqu'un pour les décrire; mais il eût été préférable de les comprendre dans le titre de l'ouvrage ; le château d'Alleuze et le dolmen de Riom auraient mieux fait le sujet de notices séparées ; enfin, l'illustration était assez riche pour qu'il fût utile de répéter plusieurs fois certains clichés. Ce sont là de simples remarques, ou des divergences d'opinion que je ne voudrais pas voir prendre en mauvaise part. L'œuvre de M. de Rochemonteix mérite trop d'éloges pour qu'on n'en reconnaisse pas sincèrement les mérites.

Je ne puis, par ces lignes déjà trop longues, donner qu'une idée bien faible de ce livre très remarquable et neuf à tous les points de vue. Il fallait, en effet, une énergie peu commune, pour entreprendre des excursions pénibles dans un

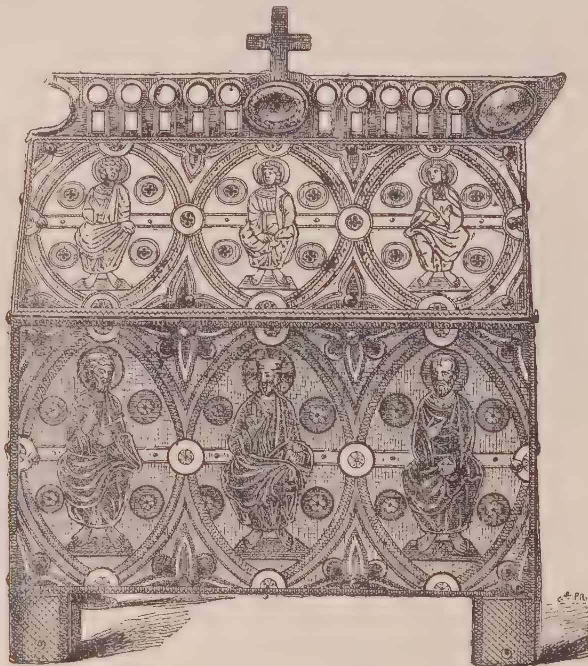


Fig. 26. — Face du reliquaire de sainte Eulalie.

pays aussi peu praticable que le Cantal, et une science archéologique très réelle pour mener ces études à bonne fin. Tous les amis du passé doivent avoir à leur savant auteur une profonde gratitude : ce qui est certain, c'est qu'il sera désormais impossible d'étudier les diverses manifestations de l'art roman sans avoir recours à son livre.

Noël THIOLLIER.

LA BASILIQUE DE St-SERVAIS A MAESTRICHT, BATIE PAR S. MONULPHE ET SES CONSTRUCTIONS ROMANES, par l'abbé P. SCHMEITS. — In-8° de 124 pp. Tongres, Collee, 1902.

CETTE modeste monographie n'est rien moins qu'une des meilleures communications qui ont été faites au récent congrès de Tongres, une des études les plus importantes, dont aucune église belge ait été l'objet de nos jours. Aussi bien le monument est des plus vénérables et la question des plus importantes, à savoir si nous possédons encore une notable portion d'une basilique latine du VIe siècle. Avec toute apparence de raison, M. l'abbé Schmeits répond affirmativement.

Saint Monulphe, siégeant à Maestricht de 560 à 599, fonda sur le tombeau de S. Servais une vraie cathédrale ; voilà ce que notre auteur établit par plusieurs témoignages écrits, par les faits historiques et par la discussion des circonstances qu'ont révélées de récentes découvertes faites dans la vieille basilique. Ce n'est que sur place, et après nous être assimilé les documents invoqués, que nous pourrions juger à fond des preuves alléguées, mais la dissertation est si judicieuse-

ment conduite, et les raisonnements sont si serrés, que la conviction s'impose à la lecture des pages où les documents sont discutés. Il semble bien prouvé que la basilique de St-Monulphe est sortie presqu'indemne du sac des Normands, et qu'elle est encore debout, sauf les remaniements de l'an 1039.

L'étude archéologique corrobore les conclusions de l'examen historique. La preuve maîtresse réside dans la coexistence actuelle de deux grandes constructions absolument hétérogènes, dont l'une présente, à ne pas s'y tromper, les caractères du style roman de la période primaire, et dont l'autre, tout à fait distincte et dissemblable, tant par l'appareil et le mode de construction que par l'absence ou la grossièreté de l'ornementation, doit être antérieure de plusieurs siècles.

L'église primitive formait un long rectangle, divisé en trois nefs et reposant sur 24 piliers, dont 18 sont encore debout; murs plats percés d'une cinquantaine de minuscules fenêtres; pour tout décor, une imposte en bandeaux grossiers sans le moindre chanfrein, avec saillies sous les arcades et sur le plan de front des cintres. C'était une grande bâtisse sans art. L'auteur fait ressortir cette absence de profil, en comparaison avec la mouluration des plus anciens édifices de la région. Pas d'apparence de tour, aucune trace de transept, tous les traits rappellent la basilique primitive.

En lisant l'étude si consciencieuse de M. Schmeits, nous nous demandions à chaque page si ce scrutateur de l'édifice ne songerait pas à rechercher trace d'une échelle métrique, d'un module de proportion. Mais l'auteur n'y a pas manqué, et il croit avoir trouvé pour unité de la mesure de la vieille basilique, la coudée des Hébreux, celle du temple de Jérusalem; bien mieux, S. Monulphe semble avoir eu en vue de reproduire les proportions mêmes du temple hébraïque.

M. Schmeits consacre un chapitre à l'admirable chœur occidental, cette pseudo-rotonde centrale à plusieurs étages, terminée en coupole, nommée le narthex, ou la chapelle de Charlemagne. Cette appellation est inexacte, la construction ne remontant qu'au XIe siècle. Ces constructions carlovingiennes, comme le remarque notre judicieux auteur, offrent toutes un caractère exotique et hétérogène bien marqué, avec lequel contraste l'architecture purement romane et germanique de l'édifice dont il s'agit, même dans les parties les plus anciennes.

M. Schmeits s'est sans doute trop avancé en disant, que les constructeurs carlovingiens n'ont pas connu les pendentifs, puisqu'ils ont dû les observer à St-Vital de Ravenne, prototype de la chapelle palatine d'Aix; mais il est vrai, que les monuments qu'ils nous ont laissés, procèdent d'un plan octogonal dans la plantation du sol; c'est de leur part un parti caractéristique.

Au surplus, notre auteur fait bien ressortir la perfection relative de la coupole de St-Servais, aux pendentifs appareillés normalement, et portant la voûte sphérique à leurs bords, tandis qu'à St-Front de Périgueux, on a timidement reculé sa base en arrière des pseudo-pendentifs. Au sujet de l'origine, de la destination, de la structure de cette partie éminemment intéressante de la basilique, M. Schmeits se livre à une étude analytique et à une comparaison avec les monuments contemporains d'une grande sagacité et singulièrement instructive. Sans nous étendre plus que ne le comporte un article bibliographique, nous la signalons aux archéologues et nous comptons avoir l'occasion d'y revenir.

L. C.

LA CATHÉDRALE DE CUENCA, par D. VICENTE LAMPEREZ Y ROMEA. — (Broch. ext. de la *Revista de archivos; bibliotecas y museos.* Liv. 1902.)

M. Lamperez y Romea est en ce moment le représentant le plus distingué de la science espagnole, en matière d'archéologie architectonique. Cet infatigable écrivain étudie, l'un après l'autre, les monuments les plus curieux de l'époque médiévale dans la péninsule, et nous avons signalé maintes monographies très érudites dues à sa plume et à son crayon. C'est lui, notamment, qui a mis en relief les curieuses méthodes de tracé de plan, ainsi que de voûtement des églises espagnoles élevées sous l'influence des constructeurs français, et spécialement de ces ingénieuses combinaisons telles que celles du déambulatoire de la cathédrale de Tolède, mais plus parfait. (Voir " El Trarado de la Catedral de Toledo y su arg. Pedro Perez.)" La cathédrale de Cuenca est un autre exemple du même dispositif, comportant autour du chœur un double collatéral, voûté en travées alternativement carrées et triangulaires. Elle a emprunté de même aux constructeurs du Nord dans ses nefs, les voûtes sexpartites, à doubleaux de recoupement. Notre auteur en donne d'ailleurs trois états (en plan) : celui du XIIIe siècle, en croix latine avec les voûtes précitées ; puis le grandiose agrandissement du chevet auquel s'ajouta, au XVe siècle, le double collatéral ; enfin, le plan actuel, amplifié de nouvelles annexes et gâté, dans le chœur, par le massif remplissage des arcades du rond point.

L. C.

LA TAPISSERIE DE BAYEUX.

Nous avons rendu compte de l'ouvrage dans lequel notre collaborateur M. Marignan s'attache à prouver que cette broderie est postérieure à 1170. Nous ne pouvons laisser ignorer à nos lecteurs que la thèse de M. Marignan à été combattue par M. Gaston Paris, l'éminent érudit que la France vient de perdre. (V. *Romania*, t. XXX, p. 404), et par feu E. Müntz (V. *Revue critique*, 2 déc. 1902, p. 429).

UNE MÉPRISE ARCHÉOLOGIQUE DANS LE DÉPART DE VAUCOULEURS, par O. RAGUENET de Saint-Albin. — In-8°, 333 pp. Orléans, Gout, 1902.

Le musée de Jeanne d'Arc, à Orléans, possède une vignette représentant un ancien bas-relief en bois, sans doute du XVI[e] siècle, communiqué par M. Desnoyers, et dans lequel on a cru reconnaître l'épisode initial de la mission de la Pucelle, le départ de Vaucouleurs. Dans une dissertation très diffuse, mais qui paraît triomphante, M. Raguenet fait justice de cette légende et s'attache à prouver que cette très médiocre œuvrette représente l'une des scènes de l'histoire de saint Paul sur le chemin de Damas.

L. C.

LE LIVRE D'OR DU CHEMIN DE LA CROIX, par P. UBALD. — Gravures de Félix VILLÉ, élève de Léon Coignet. — *Cinquième mille.* — Prix: 0 fr. 30

Ce livre d'or est un album mignon, grand comme la main, qui n'a d'or que le titre. Le P. Ubald, d'Alençon, y donne pour chaque station de l'Exercice du Chemin de la Croix, comme texte, un quatrain qui résume la station, puis une citation de l'Écriture s'y rapportant; puis encore une courte méditation et une prière spéciale pour chaque arrêt dans la Voie douloureuse.

Chaque station est rendue d'une manière saisissante en des vignettes un peu ternes, peu décoratives, mais bien dessinées et de sentiment très pieux.

L. C.

AU PAYS RHÉNAN, par J. CASIER, plaquette in-8° de 37 pp., édit. de luxe (Extrait de l'*Assoc. belge de photographie*).

Nos lecteurs connaissent M. Jos. Casier comme un excellent peintre-verrier, qui continue la tradition du célèbre atelier de Maître Jean Bethune. Ils le connaissent aussi par ses belles publications illustrées sur la Normandie, et son importante collaboration au *Bulletin de la gilde de S. Thomas et de S. Luc.* Il jouit, en outre, d'une agréable notoriété comme amateur virtuose de l'art photographique et comme président de l'*Association belge de photographie.* C'est comme tel, qu'il a publié une plaquette de luxe, ornée de reproductions photographiques, qui sont de purs chefs-d'œuvre. C'est en touriste énamouré de l'art ancien, qu'il décrit les merveilles du pays rhénan, et nous présente de remarquables reproductions des vues de Clèves, du château de Moylard et des joyaux que possède la petite ville de Calcar, son hôtel de ville, les sculptures précieuses de son église encore meublée comme en plein moyen-âge, puis de Xanten, de sa maison du XV[e] siècle, de l'église St-Victor, avec son sépulcre, son beau portail, son fameux retable, œuvre anversoise, son chœur ravissant, ses stalles, ses tapisseries, ses reliquaires et son clocher. Nous le félicitons hautement de cette publication éminemment artistique.

L. C.

Périodiques.

BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE, 1902, 2[e] livr.

A signaler, de M. A. Montier, une notice sur les pavés du Pré d'Auge et les pavés de Lisieux ; de M. L. Galle, la description d'une ancienne chapelle de Savigny-en-Lyonnais ; de nos collaborateurs M. M. F. et N. Thiollier, la monographie de l'église de Ternay (Isère) ; de M. J. Gauthier, celle de l'église de Romain-Môtier, au canton de Vaud (Suisse). M. J.-A. Brutails s'occupe du *Tiers-point* et du *quint-point;* le Baron Guillibert, de deux statuettes polychromées de saint Louis de Provence, évêque de Toulouse, et de sainte Consorce, conservées à Aix-en-Provence ; le chanoine Urseau, d'une statuette de sainte Émérance, au Longeron (Maine-et-Loire) ; le chanoine Pottier, d'un tissu historié représentant la légende d'Alexandre. L'abbé Chartraire publie l'inventaire, après décès, du mobilier de l'archidiacre Jacques Orsini, à Sens (1312).

L'AMI DES MONUMENTS, n° 92-93.

M. Max Herz Bey, membre du comité de l'art arabe du Caire, donne des détails sur la maison dite de Saint-Louis à Mansourah.

La livraison contient un plan précis et des vues de l'ancien château de Vincennes et une notice de M. Perrault-Dabot sur l'hôtel de Bourgogne, dont nous avons parlé récemment (1). Nous avons parlé de la transformation imminente et désas-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année, 1902, p. 510.

treuse qui menace le vieil hôpital de Tonnerre ([1]). Le docteur Chaput a fait de cet édifice l'objet d'une notice descriptive. Nous aimons à croire avec lui, qu'en présence du vif mouvement d'opinion qui se dessine contre le projet d'en faire un marché, ce malheur pourra encore être conjuré ; on organise une souscription pour sa restauration.

BULLETIN MONUMENTAL, année 1901.

Par suite d'une interruption accidentelle des échanges entre cet excellent périodique et notre *Revue*, nous sommes en retard d'un an, pour en dépouiller le contenu toujours si substantiel.

Dans le n° 2 de l'année 1901, M. R. de Lasteyrie donne des détails inédits sur un château trop peu connu, mais fort intéressant, le château de Gisors, dont le hasard lui a procuré une vue prise en 1770.

M. l'abbé Bouillet passe en revue les merveilles d'art religieux qui furent exposées au petit palais en 1900. Notre collaborateur M. N. Thiollier donne la monographie de l'église de Sainte-Foy-Saint-Sulpice, et M. Robert Triger décrit d'une façon précise le donjon deBeaumont-le-Vicomte, que menace d'une ruine prochaine.

N° 3 et 4. — M. Lefèvre-Pontalis rend compte des fouilles qu'il lui a été donné de faire dans la nef et jusqu'au grand portail de la cathédrale de Chartres. Les résultats en seront exposés d'une manière plus complète dans une communication ultérieure dont nous rendrons compte.

A l'exemple de ce qu'a fait déjà M. L. Germain, M. le baron de Rivière et feu le Cte de Marsy recueillent des sentences et devises inscrites sur des portes d'églises et des maisons.

C'est dans le présent numéro qu'a paru la première étude de M. L. Maitre sur l'âge de l'église de St-Philibert de Grandlieu, objet d'une controverse que nous avons relatée.

La chapelle du château de Gaillon, parmi tant de merveilles détruites et dispersées, contenait des statues d'apôtres d'Antoine Juste, célèbres et disparues. M. C. Vitry en a retrouvé plusieurs, des terres cuites du même artiste utilisées çà et là, dans l'église paroissiale du Gaillon, à la basilique de St-Denis et chez des particuliers. Il les rapproche des statues en marbre d'apôtres conservées à St-Denis et exécutées par cet artiste ou par son frère Jean.

Dans le n° 5, il faut signaler surtout l'article très étudié où M. J. de Lahondès s'occupe du cas assez curieux de l'église St-Étienne de Toulouse, formée d'une nef unique du commencement du XIIIe siècle, avec un vaste chœur de la fin du même siècle, imité de celui d'Amiens, mais voûté seulement sous Louis XIII, les deux vaisseaux établis sur des axes différents. La nef demande à être achevée, mais le cas est des plus embarrassants, et l'on hésite entre des projets très divers ; M. de Lahondès est partisan de la prolongation de la petite nef septentrionale jusqu'à la place, sans ouverture sur la vieille nef.

Enfin, dans le n° 6, nous relevons un article de M. Join-Lambert sur le palais épiscopal de Meaux, illustré de dessins de feu le chanoine Jouy, ainsi que la description, par M. le vicomte de Saint-Aymour, des peintures de Sibylles découvertes par Me Vve Ooms dans une vieille maison de la rue Reynders d'Anvers.

Cette lacune comblée, rendons compte de la dernière livraison parue (n° 6, 1902) ([1]).

M. E. Lefèvre-Pontalis, le Directeur du *Bulletin*, nous donne une monographie très complète de l'intéressante église abbatiale de Chaalis, dont il ne reste malheureusement que des ruines, en pleine forêt d'Ermenonville. C'est un intéressant spécimen et une variante de l'abbatiale cistercienne, spécialement étudiée par MM. de Dion et Enlart. Ce dernier a fait connaître les types si caractérisés de Fossanova, de Casamari, de San Galgano, etc. et étudié celui de Dommartin ([2]) qu'il est intéressant de rapprocher de N.-D. de Chartres. Commencée en 1202, elle avait été consacrée 17 ans plus tard. Jean de Montreuil en a écrit au XIVe siècle une description enthousiaste ; mais plus intéressante encore est la description inédite faite en 1763 par des architectes jurés, et qui a permis à M. Lefèvre-Pontalis de reconstituer le plan de la longue nef et de l'important narthex, pareil à celui de Villers. Quant à la partie dont les ruines subsistent, elle offre deux bras de transept très saillants, disposés, chose unique, en hexagone, avec deux chœurs, sept chapelles rayonnantes heptagonales, englobées dans le périmètre polygonal des grandes absides du transept ([3]). Ceci est conforme aux usages des cisterciens, qui s'attachaient à éviter les pénétrations de toitures. C'est encore un de ces dérivés de la cathédrale de Tournai, que j'ai maintes fois signalés, et dont le type originel, selon le maître auteur de cette monographie, devrait être cherché dans les oratoires tréflés dont le prototype est St-Sixte à Rome. Dans une dissertation sur l'origine lombarde de la cathédrale de Tournai, j'ai rapproché les absides du transept de cette église de celles de Pavie, etc. Je

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 79.

1. Le lecteur trouvera dans notre livraison de janvier, p. 71, l'analyse des n°s 1 à 5 du *Bulletin monumental*.

2. Relevons toutefois une légère erreur dans le travail de M. L. P. : Dommartin est dans le Pas-de-Calais et appartient à l'ordre des Prémontrés ; elle présente une suite d'absidioles, et non de chapelles carrées.

3. Le plan joint à cet article montre les chapelles du transept comme isolées ; la vue photographique indique qu'elles sont en réalité réunies par des portes.

constate avec satisfaction que, avec moi, M. L. P., attribue une commune et lombarde origine aux absides du transept du Rhin et du Nord de la France (1). Trois évêques de Senlis, jadis moines à Chaalis, furent enterrés au chœur de l'abbatiale, en des enfeux sous les fenêtres du chevet, abrités sous des gâbles trilobés; dans ce sanctuaire étaient des lames en cuivre et des tombes plates d'autres personnages en marbre. Gaignières en a reproduit une série, que publie notre auteur, document d'une haute valeur artistique et historique.

La chapelle de l'évêché de Laon est un petit monument très important au point de vue de la genèse de l'architecture gothique ; elle doit avoir été bâtie par Gauthier de Mortagne peu après 1155. Très intéressante est la notice de M. L. Broche, accompagnée de relevés de M. Dhuicque et d'une description rédigée par M. Lefèvre-Pontalis.

Le directeur du *Bulletin* relate, d'après une conférence du P. de la Croix, le curieux dispositif du baptistère de St-Jean à Poitiers. La piscine du IVe siècle était précédée d'un porche flanqué de deux chambres rectangulaires. Du porche on accédait dans le narthex, qui communiquait avec la salle des fonts. Les néophytes se déshabillaient dans les chambres où ils étaient revêtus d'une robe blanche. Les gens riches laissaient leurs vêtements à l'église; on les conservait dans un long vestiaire attenant à l'édifice. Toutes ces dispositions corroborent les indications fournies par le fondateur de la *Revue de l'Art chrétien*, le chanoine Corblet, dans son ouvrage sur le Baptême. Les absidioles furent construites quand fut abandonné le baptême par immersion, et la piscine comblée (VIIe siècle).

L. CLOQUET.

BIBLIOTHECA NEERLANDICA MANUSCRIPTA.

M. W. De Vreese, chargé de cours à l'université de Gand, a conçu le projet d'éditer un catalogue complet des manuscrits néerlandais existant tant dans les collections publiques et privées de la Belgique et des Pays-Bas que dans les bibliothèques étrangères.

Ce répertoire ne sera pas seulement utile aux philologues, mais aussi aux historiens de l'art néerlandais, car M. de Vreese s'attache, dans ces descriptions, à relever avec le plus grand soin tous les détails relatifs à l'ornementation intérieure et extérieure du livre : lettrines ornées et miniatures seront notées et analysées en même temps que seront décrites les reliures. Faisant un large usage des photographies pour les premières, des frottis pour les secondes, M. De Vreese compte réunir une collection de documents du plus grand prix pour l'étude scientifique de la miniature et de la reliure.

Il espère avoir terminé, dans quatre ans, le dépouillement systématique des bibliothèques européennes, du moins des dépôts publics.

L'ART MODERNE (8 février).

M. L. Maeterlinck donne, dans ce numéro, un nouveau fragment de son travail sur *La Satire dans la peinture flamande*, dont nos lecteurs ont lu un chapitre important dans le dernier numéro de la *Gazette*.

L'ÉCLAIR.

Une intelligente initiative a été prise par un journal, qui a ouvert un vaste concours entre les archéologues invités à communiquer leurs récentes découvertes. Ils ont répondu en foule et leurs envois ont été l'objet d'un très intéressant rapport, de 12 longues colonnes d'un journal, illustré de vignettes, écrit sous la dictée du jury, qui se composait de :

MM. Babelon, conservateur du cabinet des médailles à la Bibliothèque nationale, professeur au Collège de France, membre de l'Institut ; Henri Bouchot, conservateur du cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale ; Dr Capitan, professeur à l'École d'anthropologie ; Noël Charavay, expert en autographes ; Marcel Dubois, professeur à la Sorbonne ; Édouard Detaille, membre de l'Institut ; Jules Guiffrey, administrateur de la manufacture nationale des Gobelins, membre de l'Institut; Augé de Lassus, membre de la commission du Vieux-Paris ; Robert de Lasteyrie, professeur à l'École des chartes, membre de l'Institut ; E. Ledrain, professeur à l'École du Louvre ; Edgar Mareuse, secrétaire de la commission des Inscriptions parisiennes ; Henri Martin, conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal ; Charles Normand, président de la Société des Amis des monuments.

Notons parmi les communications qui y sont relevées, celle de notre collaborateur M. N. Thiollier, qui a obtenu la seconde récompense. Il a fait connaître une série d'œuvres ignorées et fort importantes, provenant des ateliers d'orfèvrerie du Puy, savoir cinq croix, celle de Cubelles, celle du Bouchet-Saint-Nicolas, celle de Saint-Privat-d'Allier, celle de Jagonhas; elles sont du XVe ou du XVIe siècle. Il a, en outre, signalé, à la Chaise-Dieu, une maison du XIIe siècle non encore décrite et une maison rurale du XIIIe siècle, à Chalencon. Enfin, il a fourni un dessin d'une figure de saint abbé ornant les fonts baptismaux de Vergezac.

Notons une haute curiosité signalée par M. Alers: un chapiteau du XIVe siècle, rencontré à St-Molin, et orné de têtes d'âne.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 216.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

* Cabrol (R. P. dom Fernand). — DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE ET DE LITURGIE. — Gr. in-4°. Paris, Letouzey, 1903.

* Chalvet de Rochemonteix (Ad. de). — LES ÉGLISES ROMANES DE LA HAUTE-AUVERGNE. — In-4°, de CVIII-517 pp., 14 pl. hors texte, nombreuses gravures; préface par le comte R. de Lasteyrie. — Paris, Picard et fils, Clermont-Ferrand, Guyot et Busson.

* Chappée (J.) et Ledru (l'abbé A.). — LE TOMBEAU DE SAINT PAVIN. — In-4° illustré, de 80 pp., édition de luxe, nombreuses gravures. Paris, 1902.

Chauvet (G.). — NOTES SUR L'ART PRIMITIF. — In-8°, 26 pp. Angoulême, Coquemard, 1903.

Cox (R.). — LE MUSÉE HISTORIQUE DES TISSUS DE LA CHAMBRE DE COMMERCE DE LYON, PRÉCIS HISTORIQUE DE L'ART DE DÉCORER LES ÉTOFFES, ET CATALOGUE SOMMAIRE. — In-8°. Lyon, Rey, 3 fr. 50

Dion (Cte de). — MONTFORT-L'AMAURY: L'ÉGLISE. — Paris, 1902.

Dufresne (D.). — LES CRYPTES VATICANES. — In-8°. Paris, Desclée, Lefebvre et Cie, 1902.

Grégoire (C.). — UNE EXCURSION DANS LA VALLÉE DE L'AUMANCE (ALLIER), HÉRISSON, CHATELOY. COSNE. — Nombreuses illustrations. Moulins. Imprimerie Auclaire.

Guédon (Dom). — MANUELS DU FACTEUR D'ORGUES. Nouvelle édition. — Grand in-8°, 64 figures dans le texte; atlas de 43 planches, Paris, Mulo. 20 fr.

Guigue (C.) et Guigue (G.). — OBITUAIRE DE L'ÉGLISE PRIMATIALE DE LYON. TEXTE DU MANUSCRIT DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE BOLOGNE (XIIIe SIÈCLE). PUBLIÉ AVEC UNE INTRODUCTION ET UNE TABLE ALPHABÉTIQUE. — In-8° avec fac-similé. Lyon, Vitte. 10 fr.

* Marignan. — LA TAPISSERIE DE BAYEUX.

Marucchi (Horace). — ÉLÉMENTS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE. II. LES CATACOMBES ROMAINES. III. BASILIQUES ET ÉGLISES DE ROME. — In-8°. Paris, Desclée, Lefebvre et Cie, 1902.

* Thiollier (Noël). — LES ÉGLISES DU FOREZ.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Allemagne.

Bunsen (M. von). — JOHN RUSKIN, SEIN LEBEN UND SEIN WIRKEN. — In-8°, 123 pp. Leipzig, Hermann Seemann, 1903.

Friedländer (Max.-J.). — CHEFS-D'ŒUVRE DE LA PEINTURE NÉERLANDAISE DES XVe ET XVIe SIÈCLES A L'EXPOSITION DE BRUGES DE L'ANNÉE 1902. — 24 pp. et 90 pl. en photogr. (225 exemplaires numérotés). Munich. F. Bruellmans, 1903. 100 Mark.

* Furher (le Dr J.). — RECHERCHES RELATIVES A LA SICILIA SOTTERRANEA. — In-4°, de 192 pp. avec plans, coupes et planches. Munich, 1897.

Angleterre.

Grane (Walter). — THE BASIS OF DESIGN. — In-8°, XVIII 381 pp. avec grav. London, Bell.

Le même. — LINE AND FORM. — In-8°, XV-288 pp. avec grav. London, Bell.

Italie.

Lanci (M.). — PARALIPOMENI ALLA ILLUSTRAZIONE DELLA SACRA SCRIPTURA PER MONUMENTI FENICO-ASIRII ED EGIZIANI. — Parigi, 1845.

Le même. — LA SACRA SCRIPTURA ILLUSTRATA CON MONUMENTI FENICO, ASSIRII ET EGIZIANI. — Roma, 1827.

Venturi (A.). — STORIA DELL'ARTE ITALIANA; les vol. I et II. — Milano, 1901-1902.

Espagne.

* Lamperez y Romea (Vincente). — LA CATHÉDRALE DE CUENÇA. — Broch. extraite de la *Revista de archivos, bibliotecas y museos*. Liv., 1902.

* Lopez Ferreiro (Lic. D. Antonio). — Vol. Ve, in-8°, 381 pag.; plus 184 pp. de pièces justificatives. — Santiago, Imprenta y Enc. del Seminaro Conciliar Central, 1902.

Belgique.

Bonavenia, S. J. (R. P.). — GUIDE DE ROME AVEC PLAN ET CARTE. Revu et corrigé. — In-12 de 292 pp. Prix: cartonné, 1 fr. 85, percaline, 2 fr. 35. Soc. St-Augustin.

Bom (Emm. de), De la Montagne (V. A.) en De Vreese (Willem). — TIJDSCHRIFT VOOR BOEKEN BIBLIOTHEEKWEZEN. — Bruekman, Anvers, 1903. Prix: 12 fr.

Van Overloop. — ALEXANDRE COLIN. EXPOSITION DE PHOTOGRAPHIE AU MUSÉE ROYAL DU CINQUANTENAIRE (NOTICE). — Bruxelles, Hayez, 112, rue de Louvain.

Chronique.

SOMMAIRE : ÉCOLES D'ART : Écoles régionales d'architecture ; École de Saint-Luc ; Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers. — MONUMENTS ANCIENS : Crypte de Saint-Damase à Rome ; murs d'Avignon ; Église de Grimbergen ; Église de Kersaint-Laudunvez. — NOUVELLES : Fresque d'Alost ; Tabernacle en tourelle à Malines; Conférences.— LA PEINTURE AU PAYS DE LIÉGE.— EXPOSITIONS : Exposition de la Société de Saint-Jean à Paris ; Exposition de Dinanderies de Dinant ; Exposition de la plante à Leipzig.

Écoles d'Art.



COLES régionales d'architecture. — Une louable réforme vient d'être opérée dans l'enseignement de l'architecture. A la suite d'un rapport du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts concernant la création d'écoles régionales d'architecture, assimilées de tous points à la section d'architecture de l'École des Beaux-Arts de Paris et conférant les mêmes titres que celles-ci, le *Journal officiel* a publié : 1° un décret substituant au Conseil supérieur d'enseignement de l'École nationale des Beaux-Arts un Conseil supérieur de l'Enseignement des Beaux-Arts et organisant ledit Conseil, dont l'action, pour ce qui concerne l'architecture, s'exerce dans toute la France, chacun des nouveaux centres d'enseignement y étant, d'ailleurs, représenté ; 2° un décret relatif à l'organisation des écoles régionales d'architecture ; 3° un arrêté portant règlement de ces écoles.

***

Écoles St-Luc. — Les élèves de l'école professionnelle de St-Luc viennent de remporter un succès. L'été dernier, plusieurs d'entre eux ayant pris part à un concours d'architecture, organisé par le *Bulletin des Métiers d'art*, y obtinrent les premières places. La même intéressante revue a organisé récemment un nouveau concours pour une église paroissiale de 70,000 fr. De 20 concurrents qui ont pris part à cette joute artistique, 6 ont obtenu des prix ou mentions ; parmi ceux-ci figurent plusieurs élèves de l'École St-Luc. Le premier prix a été accordé à M. Valentin Vaerwyck, élève très distingué de l'École de Gand, et à M. Guill. Fitchy de l'École de Liége. M. Théod. Clément, de la même école, a obtenu la 2e distinction. Nos félicitations aux vainqueurs et aux dévoués Frères des écoles chrétiennes, leurs maîtres.

***

Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers, M. T. Lybaert. — Le gouvernement belge vient de poser un acte important, en nommant M. Theo. Lybaert comme professeur de peinture monumentale à l'Institut des Beaux-Arts d'Anvers. Il a à son actif l'achèvement de la décoration de l'église Sainte-Anne à Gand, œuvre d'une grande allure monumentale, et qui exigeait des qualités de styliste. Il est surtout, par son genre de peinture, un brillant préraphaéliste, un adepte convaincu de l'art traditionnel, et ses œuvres sont apparentées à celles des primitifs flamands. Sa manière idéale et interprétative de comprendre l'art pictural permet d'attendre de ce maître, qu'il donne un nouvel essor à remettre dans les voies traditionnelles, les seules grandes et sûres, la peinture monumentale qui est tombée si bas de nos jours, qu'il n'en est presque plus question dans nos grandes écoles d'Art. Voici en quels termes très justes, M. A. D., le correspondant artistique du *Bien Public* de Gand, rappelle ce qu'elle fut et ce qu'elle a été, en Belgique, dans ces derniers temps :

> La peinture monumentale, — qu'elle le soit au sens strict du mot, c'est-à-dire qu'elle constitue le décor approprié à l'architecture, au caractère, à la destination d'un monument, ou qu'elle développe sur de vastes toiles, destinées à décorer des édifices publics, des scènes historiques, religieuses, allégoriques — la peinture monumentale semble n'avoir plus guère de partisans en Belgique.
>
> Les événements de 1830 avaient développé la tendance à l'épopée et, dérivativement, le besoin du grand tableau. Louis Gallait, Slingeneyer, Wiertz, Wappers, De Keyzer furent des « peintres héroïques », dont la race semble éteinte. Vinrent ensuite, artistes de beau talent mais moins épiques : Verlat, Mellery, de Lalaing (et Delvin qui fut son collaborateur pour certains travaux), Vanaise, etc. Traditionnalistes à la fois et novateurs, ces peintres forment en quelque sorte trait d'union entre les décorateurs de monuments et les peintres de chevalet.
>
> L'art national connut encore comme « illustrateurs de monuments » Guffens et Swerts, qui travaillèrent dans un pieux recueillement à implanter en Belgique la fresque des Cornélius et des Schadouw — car à certain moment l'école subit l'influence germanique ; Heyndrickx et Janssens, qui, eux aussi, polychromèrent des monuments religieux... Delbeke, qui exécuta à Ypres des peintures décoratives originales et fort discutées ; Cluysenaar, l'auteur des peintures de l'Université de Gand, Smits, le peintre de la *Marche des Saisons*, de l'escalier du Musée de Bruxelles ; les De Vriendt, les décorateurs de l'hôtel de ville de Bruges ; Canneel, qui peignit les églises de St-Sauveur et de Ste-Anne à Gand ; ce furent là les principaux représentants de la peinture monumentale flamande de notre époque.

Nous ajouterons que nous espérons voir M. Lybaert marcher dans la voie si brillamment tracée par son prédécesseur, feu Albrecht de Vriendt, l'auteur de l'admirable décoration murale de l'Hôtel de Ville de Bruges, un pur chef-d'œuvre de décoration monumentale.

Monuments anciens.

RYPTE de Saint-Damase. — Monseigneur Wilpert, bien connu de nos lecteurs, vient de retrouver à Rome, entre la voie Ardéatine et la voie Appienne, près des célèbres catacombes de Saint-Calixte, la crypte de famille du pape saint Damase (366-381).

Très vaste, la crypte est ornée de fresques, et dans un des *cubiculi* ont été retrouvés un fragment de marbre funéraire et une inscription reproduite à l'envers sur la chaux, où on lit : HIC DAMASI MATER POSUIT LAUREN[TIA MEMBRA]. L'épigraphe indique aussi que Laurentia mourut à 89 ans, eut quatre enfants, et, veuve durant soixante ans, se consacra à Dieu.

On n'ignorait pas que saint Damase avait été enterré avec sa mère, et les anciens *Itinéraires* disent aussi que sa tombe était près de la crypte des martyrs Marc et Marcellin.

Les fouilles continuent avec ardeur dans cette région, et, de l'avis de ceux qui les dirigent, on peut s'attendre à d'autres surprises, dont la publication sera réservée pour l'époque où se réunira à Rome le Congrès historique international, c'est-à-dire au mois de mai prochain.

M. B. Sienne a donné de cette découverte une relation à laquelle nous faisons quelques emprunts.

Au fur et à mesure que l'on fouillait la crypte, on vit apparaître des peintures symboliques. Ce fut d'abord un personnage, vêtu de la tunique et du pallium, et gravissant une échelle, puis la moitié d'un buste du Christ.

On creusa plus avant, et bientôt l'on constata l'emplacement d'une tombe où deux corps avaient dû trouver place. Au-dessus de cette tombe deux personnages avaient été représentés : presque entièrement détruite, la peinture laissait apercevoir encore leurs pieds.

Rapprochant ces détails de ce que rapportent les Actes des martyrs des saints Marc et Marcellin, Mgr Wilpert devina qu'il se trouvait en présence de leur tombe. « Les martyrs furent enterrés, y est-il dit, au deuxième milliaire de la voie Appienne, à l'endroit qui est dit *ad arenas* », à cause des carrières qui s'y trouvaient et dont on extrayait la pouzzolane pour la construction des murs de la ville.

L'opinion de Rossi ne concordait pas avec cette hypothèse. Comme les noms de saint Marc et de saint Marcellinne sont cités, dans les topographies les plus anciennes des Catacombes, que simultanément avec les martyrs appartenant au cimetière de Domitille, M. De Rossi en concluait, qu'il ne fallait pas chercher les tombes de ces deux saints dans les ramifications du cimetière de Saint-Calixte. Ces conjectures étaient d'autant plus plausibles que « le martyrologe romain et tous les autres documents indiquent la voie Ardéatine comme le lieu de leur sépulture ». Cette difficulté toutefois s'évanouit quand on considère que la basilique où l'on vient de reconnaître cette double tombe est située presque exactement entre les deux voies Ardéatine et Appienne et qu'elle peut être, par suite, attribuée à l'une et à l'autre voie.

C'était une basilique, en forme de croix grecque, dont les contours se dessinaient nettement. Dans le bras de la basilique qui fait face à l'entrée, l'on a reconnu les fondations et la pierre de l'autel, ainsi que l'emplacement du siège destiné au Pontife. Tout auprès, la base de marbre pour l'huile sainte, *mensa oleorum*. Certaines particularités des colonnes et des parois de la basilique indiquent que tout le sanctuaire était revêtu de marbre polychrome. Aussi l'on ne s'étonne point de ne retrouver ici aucun de ces graphites, si fréquents en d'autres parties des Catacombes, où le stuc était seulement garni de peintures.

Tout se réunissait donc pour attester que l'on se trouvait dans un lieu particulièrement vénéré. Le symbole de l'échelle mystique, figuré tout près de la tombe, celui de Moïse ôtant sa chaussure, le confirmaient. Et le fait que le tombeau était double ne permettait point de croire, comme on le pensait, il y a deux ans, que la crypte de Sainte-Balbine occupait cet emplacement.

Enfin, on a eu la bonne fortune de mettre la main sur l'inscription tombale de saint Damase, de sa mère et de sa sœur.

***

Il ne faut pas désespérer des monuments d'Avignon, et notamment des vieux remparts, au sujet desquels les amis des monuments anciens se sont fort alarmés. Ils ne sont peut-être pas perdus, car le maire d'Avignon, trop célèbre pour ses entreprises de Vandale, battu aux élections législatives, a perdu le pouvoir de les détruire.

***

Les délégués de la Commission des Monuments ont inspecté les travaux de restauration exécutés à Grimbergen (Belgique). Ils ont jugé que ces ouvrages étaient effectués honnêtement et qu'ils pouvaient se continuer à l'intérieur de l'édifice, aux conditions suivantes :

1° Les murs de la grande nef et du chœur conserveront leurs enduits partout où il y a de la brique, celle-ci ne pouvant rester apparente.

2° Le dérochage sera restreint à tout ce qui est construit en pierre et aux voûtes en briques. Les briques des voûtes conserveront leur ton naturel, sans l'addition d'aucune peinture. Le ton rose de tous les arcs doubleaux et de toutes les frises sera enlevé et remplacé par un ton gris semblable à celui qui fut établi dans les deux bras du transept récemment restaurés.

***

L'église de Kersaint-Landunvez (Finistère), datant du XVe siècle, a été foudroyée au cours de la nuit du 25 au 26 février, pendant un violent orage. Toute la flèche a été abattue ; tous les vitraux sont brisés ; l'horloge a été mise en miettes.

Nouvelles.



NE peinture murale a été découverte à l'église Saint-Martin à Alost. L'œuvre date de 1497 ; elle est donc contemporaine de la construction de l'église. Elle décore la voûte de la chapelle de la Sainte-Vierge et se compose de six compartiments où sont figurés douze anges et des fleurs. L'état de conservation de ces peintures est merveilleux. L'église d'Alost porte de nombreuses traces de polychromie du même style.

***

Une tour sacramentelle. — Une tour sacramentelle, telle qu'on en voyait dans les édifices religieux au XVe siècle, vient d'être construite en l'église Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines.

On sait que les anciens tabernacles suspendus furent remplacés au moyen âge par des tabernacles en forme de tour, élevés à droite de l'autel. Des chefs-d'œuvre de ce genre se trouvent encore à Saint-Pierre de Louvain, à Saint-Sulpice de Diest et à Saint-Léonard de Léau et surtout en Allemagne, où la plupart sont dus au génie du sculpteur Adam Kraft. Dans beaucoup d'églises, ces riches tabernacles furent métamorphosés à l'époque de la Renaissance.

Le curé de Notre-Dame au delà de la Dyle, a fait reconstituer une de ces belles tours eucharistiques. Elle est placée à l'entrée du chœur, du côté de l'Évangile. Le tabernacle est bâti sur plan hexagonal ; un des côtés est adossé à la pile du transept ; quatre autres sont ornés de portes en cuivre ciselé. Aux angles figurent cinq statuettes représentant le Sauveur et les quatre docteurs de l'Église latine. Plus haut, dans des niches très ornées, se trouvent : le Calvaire, sur le devant, le baiser de Judas, le couronnement d'épines, la descente de la croix et la résurrection. Le tout est couronné par la figure emblématique du pélican.

***

A la demande du Comité d'études historiques, archéologiques et artistiques des cinquième et treizième arrondissements de Paris : « la Montagne Sainte-Geneviève et ses abords », M. Augé de Lassus, membre de la commission municipale du « Vieux Paris », a fait, le 26 mars courant, à la mairie du cinquième arrondissement de Paris, une conférence sur la *Montagne Sainte-Geneviève, le Couvent des Génovéfains, le Panthéon, les Processions pieuses, les Fêtes civiques de Clovis à Victor-Hugo*, avec projections de la maison Radiguet et Masiot, sous la direction de M. Henri Huré.

***

Le 28 mars, le même conférencier charmant a fait dans la salle du Sillon, boulevard Raspail, une conférence sur l'esprit religieux dans les œuvres d'architecture. Cette séance était spécialement mais non exclusivement réservée aux membres sociétaires de l'Art-Sacré, association pour l'enseignement des arts appliqués au culte.

***

On lit dans le *Journal des Arts*, du 25 mars.

Aujourd'hui où les objets de premier ordre sont si rares, nous croyons rendre service à nos lecteurs en leur signalant deux pièces remarquables qui ont figuré jadis dans la collection de M. l'abbé Texier.

Ce savant archéologue, qui prit une part si brillante au mouvement scientifique du milieu du siècle dernier, et entre les mains duquel passèrent de si belles choses qui ornent aujourd'hui en grande partie les vitrines du Musée de Cluny, laissa à sa mort une collection du plus haut intérêt.

Parmi beaucoup de pièces lui ayant appartenu, il nous a été donné de voir dernièrement chez son neveu, M. H. Texier, avocat, 16, rue Clapeyron, un admirable coffre de mariage du XVe siècle, digne de tenter les amateurs.

Nous avouons n'avoir pas vu à la vente Lelong, où il y avait, cependant, des bois sculptés de tout premier ordre, de pièce aussi fine et aussi intéressante.

Un bas-relief en albâtre du XIIIe siècle, des plus curieux et des plus rares, a aussi attiré notre attention... Dieu le Père est assis ; sur sa poitrine et entre ses jambes, Jésus en croix, tandis que quatre anges recueillent le sang du Crucifié ; les deux premiers, debout, tiennent des coupes au-dessous de chaque main, pendant que les deux autres, à genoux, reçoivent dans un récipient, en forme de ciboire, le sang qui s'écoule des pieds ; le Père, la main droite levée, bénit son Fils ; sa physionomie est imposante.

Ce bas-relief est la reproduction d'une légende limousine fort ancienne ; il a fait, du reste, l'objet d'un savant

article de M. Didron en 1850 ; c'est assez dire l'intérêt qui s'y rattache.

A. D.

***

Le Puy. — Nous apprenons qu'un des angles de la très curieuse chapelle octogonale d'Aiguilhe, connue dans la région sous le nom de *Temple de Diane*, vient de s'écrouler. Ce monument, excessivement intéressant, remonte au XIIe siècle et avait dû servir de chapelle à un hôpital. Au mépris du plus vulgaire bon sens et bien que l'édifice fût classé au nombre des monuments historiques, la précédente municipalité du Puy l'avait loué à une compagnie électrique qui avait enfoncé dans ses murs des poteaux destinés à supporter les fils.

Le conseil municipal actuel a déjà voté une somme pour subvenir aux premières réparations ; mais cette somme est insuffisante. Il faut que la Commission des monuments historiques se hâte si elle veut sauver ce bijou d'architecture romane.

La peinture au pays de Liége.



AUX lignes que nous avons extraites d'un quotidien liégeois et reproduites dans notre dernière livraison sur le dernier ouvrage de notre Directeur, ajoutons l'appréciation des *Archives belges*, la plus importante revue critique du pays. On y lit, sous la signature de S. Balau :

« Ce beau livre est plus qu'une histoire de la peinture liégeoise : c'est la création de cette histoire. Avant la première édition, parue en 1873, il n'existait pas un seul travail préparatoire qui fournît le point de départ d'une étude sur la peinture aux bords de la Meuse. Les noms mêmes de nos artistes liégeois étaient pour la plupart inconnus. Victimes d'une indifférence extrême, leurs œuvres avaient en grand nombre pris le chemin de l'étranger, où on les trouvait confondues dans les écoles flamande, hollandaise ou française. A M. Helbig revient le mérite et l'honneur d'avoir ressuscité l'école de peinture mosane. »

Expositions.



EXPOSITION de la Société de Saint-Jean. — Vers le milieu du XIXe siècle, quelque critique s'était plu à dresser l'acte de décès de la peinture sacrée. Comme si on pouvait la croire disparue tant que subsistent la foi et la prière ! La Société de Saint-Jean veut rallier ceux qui espèrent encore pour l'art religieux des destinées favorables. Et voudrait-on mettre en doute le bien fondé d'une telle conviction, alors que M. Carlos Schwabe et M. Maurice Denis honorent si fièrement l'école contemporaine ? Le dommage est qu'ici, en dehors de la *Madeleine* de Ernest Laurent, *du Martyre de saint Laurent* de M. Joseph Girard, et de la *Vierge douloureuse* de M. Moreau Néret, les peintures marquantes relèvent plutôt, par le sujet,de l'ordre profane : ce sont des portraits de M. Maxence, des paysages de MM. Vincent Darasse, Rémond, Féau, Lahalle. Et derechef les actes d'application l'emportent ; ils le doivent à M. Louis Castex (L'*Hiver*, statuette en grès émaillé), à M. Croixmarie, ébéniste, à M. Adrien Duthoit, compositeur de modèles de broderie et d'orfévrerie, à M. Eugène Bourgoin et à M. Ovide Yencesse ; les deux derniers se rappellent à nous par des œuvres connues, aimées ; celui-là montre le calice récompensé dans un concours récent, et l'autre cette plaquette de la *Première Communion* que l'on peut, résolument, mettre au nombre des meilleurs chefs-d'œuvre de la glyptique moderne.

(Journal des Arts.)

***

Exposition de dinanderies de Dinant. — On annonce une fort intéressante exposition de cuivres fondus, ciselés et repoussés, qu'organisera cette année la ville renommée des *Copères*. A ce sujet, nous lisons dans le *Courrier de l'Escaut*, l'excellent quotidien de Tournai :

« Le *Courrier de l'Escaut* a annoncé la prochaine exposition de dinanderies préparée par la ville de Dinant : les Tournaisiens ne pourraient-ils pas proposer aux Copères de compléter leur projet en faisant place à la dinanderie tournaisienne dans leur exposition ?

La comparaison qui résulterait de cette juxtaposition serait bien intéressante, car l'industrie tournaisienne est fille de celle de Dinant et l'on verrait comment les deux écoles, parties du même point, se sont développées différemment en raison des conditions locales.

Au XIVe siècle, des batteurs dinantais émigrèrent de leur pays désolé par les guerres et vinrent se fixer à Tournai : le plus ancien fondeur que mentionnent les archives de notre ville se nomme Pierre de Dinant ; il est cité en 1325. Dinant eut bientôt une rivale dans Tournai ; on en trouverait une preuve au besoin dans certaines diatribes rimées qui s'échangeaient au temps passé entre Dinantais et Tournaisiens et qui exhalaient leurs jalousies. Aujourd'hui ces rivalités n'ont plus de raison d'être et le rapprochement des œuvres des maîtres rivaux n'aurait plus qu'un intérêt artistique. »

J'ai emprunté les détails qui précèdent à une savante notice insérée dans le guide de M. L. Cloquet, *Tournai et Tournaisis*. On me permettra d'en citer quelques passages saillants :

« L'industrie du cuivre était déjà représentée au XIIIe siècle à Tournai, sinon par des ateliers, au moins par les

œuvres importantes qu'on y voyait. On garde encore le souvenir de deux œuvres magistrales de ce genre, que possédait la Cathédrale et qui dataient de cette époque. C'étaient les mausolées des évêques Walter de Marvis et Walter de Croix, morts, le premier en 1252, le second dix ans plus tard. — L'effigie de Walter de Marvis, coulée en métal, en relief, dans l'attitude du sommeil suprême, était étendue, à ce que révèlent d'anciens écrits, sur une grande lame de cuivre portée par six lions également en fonte de cuivre.

Un autre monument, qui devait avoir une importance capitale et qui remontait au XIVe siècle, a malheureusement disparu comme les précédents. C'est le contre-retable de l'ancien autel du chœur de la Cathédrale, dû à la libéralité du chanoine Simon du Portail, mort en 1362. Il consistait en une table d'airain soutenue par des colonnes de même métal, sur laquelle étaient placées les châsses de saint Éleuthère et de Notre-Dame.

L'œuvre de restauration la plus grande et la plus digne d'éloges qu'on puisse souhaiter de voir se réaliser, serait d'édifier au chœur de la Cathédrale un maître-autel conforme aux grandes traditions du moyen âge, adossé à un monument d'airain servant de support aux « fiertes » insignes, lequel reproduirait, autant qu'on peut se le figurer, cet antique contre-retable. — Monseigneur Voisin qui a fourni sur ce dernier les quelques données qu'on possède, pensait avoir trouvé le nom de l'auteur de cette pièce magistrale, en découvrant du même coup la mention de deux antiques mausolées en cuivre. Il s'agit d'un contrat de l'an 1345, où l'on dit : Qu'un nommé Lothaire Hanaitte s'engage à faire « une tombe couverte de laiton... aussi suffisamment ouvrée que n'est celle de Jakenon de Corbri. » Cette tombe devait porter l'effigie de deux prêtres.

Les chroniqueurs nous apprennent encore qu'il y avait dans le chœur de la Cathédrale deux lutrins en airain, qui existaient encore au XVe siècle. L'un, exécuté par Cambien Descaus, avait la forme d'un aigle, et l'autre était orné de la figure de Moïse. Cette dernière forme, qui symbolise l'ancienne loi, était généralement réservée au lutrin de l'épître, tandis que la première était employée pour lire l'Evangile.

Par ces quelques exemples, on peut se figurer la merveilleuse richesse du chœur de la Cathédrale. Nous pouvons ajouter que les églises paroissiales offraient en plus petit le même luxe dans leur ameublement.

Dans ces dernières subsistent des spécimens originaux du savoir-faire de nos anciens maîtres. Le lutrin de Saint-Nicolas est le plus ancien : il remonte à 1385, et porte une inscription rimée. Celui de Saint-Piat est de 1405, à l'exception du fût, et celui de Saint-Jacques de 1411. Celui de Saint-Jean-Baptiste doit remonter à 1480 environ. Celui de Notre-Dame est à peu près de la même époque, sauf l'aigle qui est postérieur et date du XVIIe siècle. Celui de Saint-Quentin appartient à la Renaissance.

Tous ces lutrins de nos paroisses, auxquels on peut joindre ceux de bien d'autres églises des environs, comme Gaurain et Saint-Ghislain, sont sans aucun doute des productions des fondeurs tournaisiens, et ils attestent que les batteurs des rives de la Meuse n'avaient plus au XVe siècle le monopole de la fabrication des grands objets servant au culte. »

M. Cloquet entre dans le détail des principales œuvres de nos fondeurs. J'y relève que Denys van den Doorne (ce nom existe encore à Tournai) fut chargé, en 1468, de fondre le lutrin aiglier de l'église Saint-Vaast à Menin. En 1463, Jean le Caudrelier fond la croix qui couronnait la flèche de la cathédrale de Cambrai. En 1446, Willaume Lefebvre (encore un nom demeuré tournaisien) signe le baptistère de l'église St-Martin à Hal et les lutrins de l'église de Saint-Ghislain, œuvres très remarquables dont la Cathédrale possède une copie.

Parmi les dernières œuvres notables de la dinanderie tournaisienne, signalons les quatre aigles qui figurent à la base de la colonne Vendôme à Paris et les portes de bronze du Louvre, œuvre de Charles Canler.

On voit, par ces détails, combien fut florissante l'industrie du cuivre à Tournai. Ses produits sont de véritables œuvres d'art, et nous avons le droit de nous en enorgueillir comme de tout ce qui contribue à glorifier le nom de la cité.

UN VIEUX TOURNAISIEN.

***

Le Musée des Arts décoratifs de Leipzig vient d'inaugurer une intéressante exposition de la plante décorative, où l'on a réuni des collections choisies d'études de la plante d'après nature et de la plante stylisée, dues aux principaux artistes allemands qui s'occupent d'art appliqué. L'ensemble de toutes ces recherches décoratives donne un excellent tableau des idées nouvelles qui tendent à bouleverser certains programmes de l'enseignement d'art officiel. L'exposition durera jusqu'au mois d'avril. Le catalogue sera envoyé gratuitement à toute personne qui en fera la demande.



Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, Lille-Paris-Bruges.





Le Portement de la Croix et la Résurrection. Volets d'un triptyque attribués à Gérard David.